

Тартуский университет
Философский факультет
Институт германской, романской и славянской филологии
Отделение славянской филологии
Кафедра русской литературы

Пейзажная лирика Тютчева в зеркале ранней поэзии Маяковского

Магистерская работа
студента отделения
славянской филологии
Андрея Лешкевича

Научный руководитель –
доц. Р.Г. Лейбов

Тарту

2013

Оглавление

| | |
|---|----|
| Введение..... | 3 |
| 1. Городские пейзажи раннего Маяковского: жанр и традиции..... | 7 |
| 1.1. Ранние тексты в эволюции Маяковского | 7 |
| 1.2. Урбанизм раннего Маяковского. Историографический обзор | 17 |
| 1.3. Урбанизм Маяковского и ближайшие предшественники | 20 |
| 2. Маяковский в контексте историко-литературной модели Ю. Тынянова..... | 25 |
| 2.1. Маяковский в «Промежутке» Тынянова | 25 |
| 2.2. Тютчевский фрагмент и пейзажная лирика | 34 |
| 3. Ранний урбанизм Маяковского и лирический фрагмент Тютчева..... | 39 |
| 3.1. Колоризм | 42 |
| 3.2. Композиция художественного пространства..... | 55 |
| 3.3. Лирический субъект | 62 |
| Заключение | 66 |
| Список литературы | 69 |
| Kokkuvõte | 73 |

Введение

Раннее творчество Владимира Маяковского характеризуется напряженными творческими исканиями, практически каждое последующее произведение приносит новые конструктивные элементы в формирующийся авторский стиль. В период до 1917 года – именно этот период по объективным причинам может называться ранним – Маяковский испытал себя в самых различных поэтических жанрах, формах и технике. И, что в особенности определило его историческое художественное значение, с первых же литературных шагов в качестве поэтического рецепта им был выбран эксперимент.

Нередко исследователями ставился вопрос, есть ли в ранней поэзии Маяковского какая-либо приемственность по отношению к классической литературе вообще; однако, по справедливому замечанию Н. Харджиева – новаторская система не может базироваться на пустом месте, и сегодня нам известно немало количество работ, в которых последовательно устанавливается зримая творческая связь между Маяковским и предшествующей поэтической традицией. Существует несколько основных «каналов», соединяющих Маяковского и литературу XIX века – как правило, через отдельные формальные и содержательные особенности произведений, так как при попытке установления цельной текстуальной близости вещей Маяковского к стихам того или иного поэта неизбежно приходится сталкиваться с возникающими противоречиями в определении жанра, направления, проблематики творчества.

Фокусируя взгляд на «государственной» эстетике Маяковского, на жанровой стихии и смешении стилей, литературоведы устойчиво выделяют некрасовское влияние. Ключевым понятием для одного из основных пластов поэзии двух авторов в исследовательской традиции является «сатирическая ода» [Кожин 1965]. В других исследованиях гротескно-сатирических произведений, а также поэтического арсенала Маяковского проводится параллель с творчеством Гоголя [Харджиев 1970, Субботин 1986]. Сравнительное изучение их поэтических приемов было начато А. Белым уже в 1934 году в его книге «Мастерство Гоголя».

Прототипом лирического героя романтического типа в ранних произведениях Маяковского называют лермонтовских героев, и в целом, Лермонтов является поэтом XIX века, пожалуй, наиболее часто рассматриваемым в связи с Маяковским [Петросов

1963, Голованова 1978]. И, конечно, особое место уделено пушкинскому слову в творчестве Маяковского – на существование этого творческого диалога указывают как прямые упоминания, так и скрытые цитирования Пушкина Маяковским в своих произведениях [Чуковский 1936, Петросов 1985].

Сложнее говорить о какой-либо приемственности Маяковского по отношению к классической поэтической культуре XIX века, рассматривая непосредственно его первые произведения, подверженные влиянию кубофутуристической живописи. Не случайно в научной литературе практически отсутствует обособленное исследование этой группы стихотворений. Ранние тексты являются сравнительно редким для творческой культуры Маяковского примером малой поэтической формы, это – короткие «зарисовки» городской среды, увиденные сквозь призму изобразительного модернизма начала века. Многие характерные черты этих дебютных, урбанистических вещей Маяковского не получили развития в его «зрелом» творчестве, где начинает господствовать монументальная поэтическая форма, тяготеющая к жанру оды, а структурные единицы стиха, в этой связи, «застывают» и перестают выдвигаться на первый план. Некоторые из таких отличительных деталей становятся видны без специального анализа: особое внимание к зрительным признакам описываемого пространства, отсутствие лирической линии (в особенности по сравнению с гипертрофированным «я», достаточно скоро появляющимся в творчестве Маяковского), а также систематическое обращение к феноменологии природы, то есть, изображение урбанистической среды в едином композиционном рисунке с явлениями природы.

Общая установка раннего Маяковского на изобразительность, стремление раскрыть образ города через представление его как живого организма, в жанровом смысле актуализирует связь урбанистической поэзии футуриста и поэтического направления XIX века, которое, насколько нам известно, никогда не рассматривалось специально в связи с первыми опытами Маяковского. Речь идет о так называемой «пейзажной» лирике Тютчева. Причины отсутствия исследовательского интереса к этой проблеме многообразны: от очевидной для читателя общей несовместимости «грубого» Маяковского с утонченной, «неземной» поэзией Тютчева, до относительной маргинальности Тютчева в посмертном пантеоне русской классики.

Сопоставляя Маяковского и Тютчева только в пределах категории интертекстуальности, диалогического взаимодействия их текстов, мы, с большой долей вероятности, быстро столкнемся с исчерпанностью проблемы. Важный вклад в исследование поэзии как закономерного с историко-литературной точки зрения явления внесли работы Ю. Тынянова. Во-первых, исследователь впервые ввел в контексте творчества Тютчева понятие «лирического фрагмента» и указал на важное поэтическое открытие Тютчева, заключающееся в соединении монументальной формы догматической поэмы и жанра философского послания, что привело поэта к романтическому жанру фрагмента. Исторический анализ малой формы Маяковского, учитывая его последующее обращение к крупным жанрам с характерным повествовательным или лирическим сюжетом, как нам представляется, может продемонстрировать схожий феномен в творчестве Маяковского.

Кроме того, основополагающим с методологической точки зрения для нас является концептуальный подход Тынянова к проблеме литературной эволюции. Тынянов в серии своих литературоведческих работах осмысляет историю литературы как систему, для которой свойственны определенные колебательные толчки, вызывающие типологически родственные друг другу литературные явления. Такой подход позволяет рассмотреть хронологически далекие друг от друга поэтические образцы не столько с точки зрения формальных и содержательных переключек, сколько с точки зрения эволюции жанра, возникновения «творческой необходимости», которая продиктована автору самой литературной эпохой.

Руководствуясь таким подходом, мы предприним попытку проанализировать ранние стихотворения Маяковского, с целью выявить как прямые заимствования, так и конструктивные элементы поэтики, которые за формальным различием принадлежат к единой эволюционной линии жанра. В центр анализа поставлены непосредственно дебютные стихотворения поэта, составляющие тематическую пару – «Ночь» и «Утро». Выбор именно такого корпуса текстов обусловлен тем, что в этих ранних произведениях в наибольшей мере сконцентрированы отличительные особенности раннего футуристического Маяковского, особенно характерной здесь является изгиб в сторону природной тематики. При этом, из зоны нашего внимания не исключаются и примыкающие тексты урбанистического характера, с их помощью возможно установить систематичность или уникальность того или иного приема в поэтической канве Маяковского.

Сопоставительный анализ дебютных текстов Маяковского и пейзажных фрагментов Тютчева осуществлен в трех отдельно взятых аспектах: колористическое наполнение, композиция художественного пространства и субъективно-лирическая составляющая произведения. Данные стороны поэтической конструкции двух авторов были выделены вследствие историографического анализа, и мыслятся нами как наиболее релевантные при формировании общего поэтического поля для рассмотрения хронологически далеких писателей. Сумма художественных приемов, применяемых Маяковским на этих уровнях поэтики способна указать на важные жанрообразующие параллели в поэзии двух авторов.

1. Городские пейзажи раннего Маяковского: жанр и традиции

1.1. Ранние тексты в эволюции Маяковского

Как уже было отмечено, раннее, дореволюционное творчество Маяковского характеризует бурный художественный поиск. Это касается как формальных элементов – Маяковский с первых шагов пробует себя в нетрадиционной метрической организации, обращается к различным жанрам, использует всевозможные комбинации рифмовок и т.д. – так и уровня содержания: тем, сюжетов и пр. Если более поздние тексты Маяковского в определенной степени проще интерпретировать в соотнесении с творческим развитием поэта, и поэтической культурой эпохи, то ранняя поэзия – это скорее порыв, программное заявление о новаторстве во всех видах искусства. Подтверждает эти слова сама «неожиданность» появления Маяковского на поэтическом поприще, которую он описывает, в частности, в автобиографии «Я сам»: «Днем у меня вышло стихотворение», и далее – «Пришлось писать. Я и написал первое (первое профессиональное, печатаемое) – „Багровый и белый“ и другие» [Маяковский 1955, 20].

Выделяя первые пять лет творчества Маяковского как ранний период, мы можем рассмотреть и отдельные тематические циклы внутри этого периода. Так, с началом войны, в 1914 году Маяковский пишет серию стихотворений на военную тему («Война объявлена», «Мама и убитый немцами вечер» и др.), скоро после этого следует сотрудничество с журналом «Новый сатирикон», подготовленное уже имевшим место тяготением Маяковского к комическому и сатирическому жанрам. В уже упомянутой автобиографии в главке «Начало мастерства» Маяковский говорит: «Поэт почитаемый – Саша Черный. Радовал его антиэстетизм» [Маяковский 1955, 19]. Эта автобиографическая справка подкрепляется воспоминаниями Д. Бурлюка: «Маяковский в осенние бульварные туманы 11-12 года, гуляя со мной, поражал меня знанием Александра Блока и Саши Черного» [Бурлюк 1920, 12]. Работа в «Новом Сатириконе» была для Маяковского первым опытом применения новаторских приемов к социальному заданию, в этот же период началось его постепенное отдаление от футуристических идей¹.

¹ О сотрудничестве Маяковского с журналом см. также статьи Л. Евстигнеевой «Сатира и сатириконство» (1965), Н. Харджиева и В. Тренина «Маяковский и „сатириконская“ поэзия» (1970).

В преддверии революции линия публицистики и сатиры в поэзии Маяковского подкрепляется его четко осознанной классовой позицией; в его произведениях начинает создаваться почти осязаемый образ происходящих политических и социальных изменений. На этой основе у Маяковского вырастают своеобразные социалистические устремления утопического характера, которые ведут к последующей существенной смене поэтического курса. 1917 год становится исходным пунктом формального, жанрового и тематического перелома в его поэзии, «ощущение мира как становящегося бытия, в котором человек велик как часть народного коллектива, определяет своеобразие романтического и эпического начал в творчестве Маяковского первых послереволюционных лет, ориентацию на народную культуру, фольклор, связь с былиной, народной драмой, частушкой, воплощающих сопряжение личного, народного и общечеловеческого» [Кормилов 1998, 42-43].

Безусловно, разбить все дореволюционное творчество поэта на тематические циклы, и интерпретировать их исключительно через влияние исторической действительности на творчество не представляется возможным. Наравне с вышеупомянутыми условными тематическими блоками, заметное место в творчестве Маяковского первых пяти лет занимает так называемая любовная лирика, при том, что любовные мотивы зачастую встроены в общий риторический пафос, трагизм любовной линии углубляется до понимания глобального человеческого горя, и определяет кризисные узлы самой предреволюционной действительности («Облако в штанах», «Ко всему»). То же можно сказать о произведениях, в которых любовное чувство – главная тема произведения («Флейта-позвоночник», «Лиличка!»). Как и в других случаях, через тему здесь реализуются новаторские элементы поэтического метода Маяковского, определившиеся в футуристический период его деятельности – «демократическая», уличная лексика, гиперболизм образов, столкновение высоких и низких планов, разговорные и ораторские интонации, сложные рифмы и ассонансы и т.п.

Мы хотим обратить внимание на самые ранние вещи Маяковского, напечатанные в футуристических изданиях «Пощечина общественному вкусу», «Садок судей» II, «Требник троих» и «Дохлая луна». Соотнося эти тексты с написанным Маяковским несколькими годами позже, мы замечаем их некоторую обособленность, касающуюся композиционного рисунка, лирического наполнения, а также общей установки на зрительные признаки предметов. Группу дебютных произведений, написанных в 1912-

13 годах устойчиво относят к жанру городского (урбанистического) пейзажа, и вместе с этим характеризуют этот период как ученический². Довольно скоро урбанистическая тема в поэтической культуре Маяковского начинает тесно соприкосаться с темой человека, раздавленного капитализмом, протестом против порабощения человеческой личности, что актуализирует облик поэта-бунтаря, и усиливает лирическую составляющую в целом. Наиболее же ранним текстам свойственно действительно зрительное, внешнее восприятие города, цветовая характеристика здесь часто выступает как собственно метафора³.

Общеизвестно, что в литературу Маяковский вошел, имея за плечами опыт подпольной революционной работы, поставив себе цель «делать социалистическое искусство»⁴, и избрав специальность художника. Встречи с молодыми художниками и особенно знакомство с одновременно поступившим в Московское училище живописи, ваяния и зодчества Д. Бурлюком в значительной мере предопределили дальнейшее художественное развитие Маяковского. Нельзя забывать и о своеобразии культурной эпохи, одной из основных черт которой стал художественный синтез, предполагающий, что художественное пространство текста рождается в результате взаимодействия с другими видами искусства. Н. Харджиев в статье «Маяковский и живопись» говорит о времени поэтического дебюта Маяковского как об эпохе сближения литературы и зрительных образов, живописи – сменившей символистскую поэзию, ориентированную на музыку. «Едва ли в истории искусства можно найти моменты, когда поэзия и живопись настолько тесно соприкасались между собой, как это было в период возникновения так называемого кубофутуризма в России» [Харджиев 1970, 10].

² См., например, у Харджиева и Тренина: «Если вообще допустимы хронологические приурочения этого процесса (становление поэтики Маяковского – *А.Л.*), то мы можем условно определить период ученичества в один – полтора года (то есть он относится к 1912-1913 гг.)» [Харджиев Тренин 1970, 71]. «Ученичество» становится настолько гибкой характеристикой в исследованиях творчества Маяковского, что может обозначать как незначительный, «долитературный» период, так и важный этап становления, определивший всю поэтическую культуру поэта.

³ Ср. субстантивацию прилагательных в стихотворении «Ночь» (1912): «*Багровый и белый отброшен и скомкан*» [Маяковский, 1955, 33], замена предмета его признаком – характерный прием новой футуристической живописи.

⁴ При этом стоит отметить, что данная запись была сделана Маяковским в автобиографии в уже сформировавшемся советском государстве, то есть Маяковский вполне мог несколько идеализировать повествование о своей творческой интенции.

Аналогии между развитием живописи и поэзии настойчиво повторяются Маяковским и его литературными соратниками в их теоретических статьях, манифестах и докладах⁵. Так или иначе, исследователями неоднократно отмечалось некоторое несоответствие между проповедью новой, городской эстетики в теоретических манифестах и поэтической практикой группы «Гилея» (ср. архаизм Хлебникова, интимизм Гуро, фольклорность Каменского в рамках одного течения). В группе кубофутуристов Маяковский был основным представителем урбанизма⁶.

Интерпретация его первых вещей в исследовательских работах варьируется от чисто формального экспериментаторства (см., например, Муратова 1983, Петросов 1985), и тогда эти тексты чаще всего рассматриваются как предтеча нарастающего «гуманистического протеста» в последующих произведениях – до значимого для всей культуры футуризма перенесения принципов живописи, кубизма на саму фактуру стиха и создания особого взаимодействия зрительных и словесных образов (Жегин 1963, Харджиев 1970).

Отдельных крупных исследований городских пейзажей у Маяковского обнаружить не удалось. Литературоведы, как правило, обращают внимание на генезис этой группы текстов, или же на их конкретные конструктивные элементы. Коренные противоречия в исследовательских оценках Маяковского, в вопросе о периодизации его творчества и расставлении акцентов внутри этой периодизации связаны в том числе с этапами развития самой традиции исследования Маяковского, с его посмертной канонизацией и официальным признанием его «лучшим, талантливейшим поэтом советской эпохи»⁷. В этом отношении, не учитывая чрезмерной генерализации, прав, как кажется, В. Николаенко, говоря в статье 2000 года «Письма о русской филологии»: «...» изучением этого поэта (Маяковского – *А.Л.*) занимались все больше люди не нашего круга. Из рук первой волны исследователей (от Якобсона до Харджиева), занявшихся Маяковским еще на волне того утопического восторга, сулившего новое небо и новую землю, которым был порожден и самый авангард, поэт перешел в ведение

⁵ См., в частности, тезисы доклада Маяковского «О новейшей русской поэзии» (1912), а также брошюру А. Крученых «Слово как таковое» (1913).

⁶ Разные исследователи говорят о том, что урбанизм, тема города в поэзии футуризма в целом не получила серьезного распространения и говорят о разрыве между теоретическими манифестами и художественной практикой течения (см. Михайловский 1939, Пицкель 1979, Григорьев 1983).

⁷ Известная реплика И. Сталина из записки Н. Ежову от 24 ноября 1935 года.

специалистов по советской литературе, которые старательно выявляли монументальный образ лучшего и талантливейшего. И, несмотря на труды Ю.М. Лотмана (помните его разбор „Схемы смеха“?), М.Л. Гаспарова и некоторых других, это печальное положение в целом сохранялось до самого последнего времени. Коренной сдвиг наметился лишь после книги М. Вайскопфа „Маяковский во весь логос“ и тех статей Л.Ф. Кациса, на основе которых написан рецензируемый том» [Николаенко 2000, 41].

Действительно, для так называемых исследователей первой волны – зачастую современников исследуемого, интерес к урбанизму Маяковского, как и городскому футуристическому пейзажу более характерен, чем для поздних советских литературоведов. Ранние работы признают бóльшую весомость футуризма при понимании будущих «поворотов» Маяковского⁸: «Социальная тематика совершенно вытеснила самоцельные урбанистические пейзажи. Однако, элементы, найденные в период экспериментальной работы над словом, не могли быть совсем утрачены Маяковским» [Харджиев 1970, 49].

Н. Харджиев в коротких заметках о Маяковском касается проблемы восприятия молодым Маяковским его старших современников. В частности, обнаруживаются некоторые аналогии между эмоционально-лирическим и эстетическим восприятием городского пейзажа у Маяковского и Елены Гуро. «Общая идейно-эмоциональная концепция города и буржуазной действительности в творчестве Елены Гуро (в ее первой книге „Шарманка“, 1909) имеет родственные черты с творчеством молодого Маяковского» [Харджиев 1970, 193]. Истоки ранних экспериментов Маяковского с городскими пейзажами обнаруживаются и у литераторов предшествующей эпохи, что характерно, у прозаиков⁹ – Харджиев небезосновательно проводит параллель с гоголевскими описательными пассажами из «Невского проспекта»: « <...> Этот первый в русской литературе образец „футуристического“ пейзажа предсказывал Маяковскому поиски средств словесного выражения в его ранних „пейзажных“ стихах» [Харджиев

⁸ Чего нельзя с той же уверенностью сказать об исследовании «урбанизма» других футуристов, в частности, Хлебникова – при том, что в этом случае мы имеем дело с урбанизмом другого характера, как и с иной его функцией в идиостиле поэта. Ср. в ранней статье Р. Якобсона «Новейшая русская литература» (1919), а также более поздних – В. Григорьева «Грамматика идиостилия. В. Хлебников» (1983), Д. Пашкина «Эволюция и генезис урбанистических мотивов в творчестве Велимира Хлебникова» (2002) и др.

⁹ Значимость прозы и драмы для поэтов-футуристов многократно отмечалась исследователями. Ср. также введение в поэзию прозаизмов как один из программных инструментариев Маяковского.

1970, 190]. Наконец, исследователь уделяет внимание поэтическим образам и прочим структурным компонентам урбанистических вещей Маяковского.

Представляя футуристический городской пейзаж как стихотворный натюрморт, Харджиев на примере первого декларативного стихотворения «А вы могли бы?» (1913) указывает на важную свойство метафорической системы раннего Маяковского – смысловую многоплановость. Тезис заметки заключается в том, что наравне с сравнительной прозрачностью идейно-эмоциональной направленности многих футуристских текстов Маяковского – метафорическое оформление открывается не сразу. Практически каждая отдельно взятая метафора (как, например, «лысина купола» из стихотворения 1913 года «Несколько слов обо мне самом») предполагает, по меньшей мере, два смысловых плана, и к этим планам в каждой метафоре присоединяются семантические обертоны, дополнительные смысловые и эмоциональные оттенки. «Смысловая структура стихотворения определяется основной тенденцией поэзии раннего Маяковского – изображать жизнь современного города одновременно в двух планах: живописном (зрительном) и музыкальном (звуковом)» [Харджиев 1970, 195]. Так, через смысловые скачки и переключение системы образов, основная метафора рождает ряд производных, подчиненных одной цели, одному идейному заданию. Заметка не исчерпывает проблему метафорического оформления ранних вещей Маяковского открытым, однако, такая техника уже при первом взгляде заметна и в других текстах¹⁰.

Разного рода многоплановость поэтических приемов Маяковского отмечается исследователями в разных контекстах. В. Альфонсов в книге «Слова и краски» также акцентирует внимание на зрительной составляющей метафорической системы Маяковского и в этом усматривает значительное преобразование устоявшейся поэтической нормы, совершенное Маяковским в его раннем творчестве. «Какой поэт не говорил до Маяковского, что у него „душа горит“, „сердце горит“? Но для русского поэта XIX века было немыслимо изобразить при этом клубы дыма или хлопоты пожарных. Одним из самых смелых оказался Фет: он сблизил горение сердца с пылающей зарей; ее „величавый блеск“ должен напомнить любимой об огне,

¹⁰ Ср. в стихотворении «Порт» (1912): *«Простыни вод под брюхом были. / Их рвал на волны белый зуб. / Был вой трубы – как будто лили / Любовь и похоть медных труб»* [Маяковский 1955, 36].

сжигающем поэта»¹¹ [Альфонсов 2006, 199]. Альфонсов пишет, что сама сложность стиха Маяковского во многом связана с «зрелищностью», и с необходимостью прочитывать его также зрительно, а не только через логику повествования и интонации. На примере метафоры из стихотворения 1913 года «Из улицы в улицу» («Фокусник / рельсы / тянет из пасти трамвая») Альфонсов демонстрирует неэффективность толкования подобных мест исключительно в словесном, логическом ряду, что приводит к чересчур сложным разъяснениям¹². В сложном метафорическом образе у Маяковского автор выделяет два слоя, основным становится своеобразное психологическое действие (здесь Альфонсов в определенной мере дополняет увиденное Харджиевым), и одновременный показ этого действия, «появляется ряд картин-иллюстраций к событию, которые в предметности своей могут вовсе не совпадать с сюжетом, а дополняют, „дорисовывают“ его эмоционально».

О двоцентрии образной системы в дооктябрьском творчестве Маяковского пишет Р. Спивак в книге «Русская философская лирика. 1910-ые годы», хотя здесь исследователь акцентирует внимание на текстах с более сильной лирической составляющей. Так, в центр образной системы раннего Маяковского исследователь справедливо ставит образ города, в свою очередь ключ к философской проблематике этого «противоречивого» образа он находит в соотношении образов лирического героя и толпы. Эти два образа Спивак называет двумя образными полюсами художественного мира дореволюционного творчества поэта. В ранних урбанистических пейзажах, интересующих нас, функция упомянутых образов явно ослаблена, в особенности, по сравнению с более поздними произведениями – тем не менее, они там присутствуют, и их необходимо принимать во внимание. Работа Спивак интересна с точки зрения структурного взгляда на поэзию начала XX века – оригинально уже рассмотрение ранней поэзии Маяковского как философской, не

¹¹ Пример, приведенный исследователем, относится к поэме «Облако в штанах» (1915): «Мама! / Ваш сын прекрасно болен! / Мама! / У него пожар сердца» [Маяковский 1955, 179-180]. Примечательно сопоставление с Фетом, редко встречающееся в научных работах. Едва ли не единственная работа, обращенная к данной проблеме – статья Е. Сергеевой «Маяковский и Фет» (1984).

¹² Альфонсов ссылается на предположение В. Перцова в книге «Маяковский: Жизнь и творчество» (1954), что данная метафора является результатом «перевернутого» выражения «трамвай пожирает рельсы» - на что возразил Г. Черемин в рецензии на упомянутую книгу, и предложил более бытовое, зрительное объяснение – как кажется, более объективное: «Ведь если смотреть с задней площадки вагона, то „убегающие“ вдаль рельсы могут представиться как бы вытягиваемыми из вагона» [Черемин 1962, 62].

только и не столько по причине присутствия в ней традиционно философских тем, знакомых, например, по поэзии XIX века, а поскольку она «в пределах возможностей и специфики художественного творчества содержит философское осмысление реальных социальных и нравственных противоречий современной поэту жизни» [Спивак 2003, 290].

Эти противоречия, в частности, неоднозначный образ города реализуются через противопоставленность двух вышеупомянутых полярных образов, и противопоставленность эта составляет основную сюжетобразующую оппозицию философской лирики Маяковского. Речь здесь идет об оппозиции *творческое, духовное* – *потребительское, материальное*, и автор даже возводит эти положения у Маяковского к характерной для всего философского метажанра оппозиции *жизнь* – *смерть*. Таким образом, Спивак рассматривает метафорическую (и шире – поэтическую) систему Маяковского как совокупность некоторых оппозиций, которые находятся во взаимодействии, и вместе с этим обуславливают другие поэтические элементы, эти группы поэтических элементов перерастают в функции, по которым можно определить всякое раннее произведение Маяковского. «Доминирующая идея каждого из двух <...> основных образов какой-то своей гранью конкретизируется в окружающих его, переходящих из произведения в произведение микрообразах» [Спивак 2003, 324].

Здесь необходимо отметить еще один момент. В. Альфонсов в упомянутой выше работе, говоря об особенной зрительности образной системы у Маяковского, подключает кинематографический язык. Наиболее важный фактор, позволяющий исследователю усомниться в единственной связи урбанистических пейзажей Маяковского с живописью – именно очевидная подвижность, «кинематографичность» изображения¹³. Динамика, не свойственная живописи – говорит Альфонсов, характерна для самых ранних вещей Маяковского, откровенно навеянных живописью, и в связи с этим автор делает любопытное заключение: «Та живопись, которую любил Маяковский, сама претендовала на динамику, „недоступную живописи“. Новая живопись учила Маяковского видеть остро и неожиданно, но влияние, в широком смысле, не было односторонним. Живопись сама шла навстречу литературе, хотя и отрицала застылый повествовательный сюжет» [Альфонсов 1966, 217]. Выводы

¹³ Схожие идеи о Маяковском, в контексте именно вербализации, превращения изображения в овеществленное слово, высказываются в книге Н. Дмитриевой «Изображение и слово» (1962).

исследователя подводят к тому, что пейзажи Маяковского оказываются не «зарисовками», не традиционным «живописанием» устойчивого предмета (в нашем случае – города), художественное видение Маяковского как бы спорит с самим представлением об изобразительном искусстве как искусстве статическом. Отсюда и отрицание застывшего повествовательного сюжета, когда зримая картина встает как бы «за стихом», и оказывается не предметом непосредственного сюжетного повествования, а своеобразным ответвлением от его деталей, зрительной, неожиданной реализацией метафоры.

Таким образом, короткие урбанистические наброски Маяковского зачастую оказываются наделены повышенной емкостью, обобщающей способностью, условный городской пейзаж разворачивает сюжетные ситуации, которым свойственна пространственная и временная открытость, что обеспечивает возможность расширительного, многовариантного прочтения текста (эти же черты сближают короткие «зарисовки» Маяковского с философской лирикой).

С точки зрения кинематографической динамики изображения рассматривает организацию художественного пространства раннего Маяковского Р. Спивак: «Подвижная камера, часто используемый поэтом взгляд сверху дают возможность охватить сразу весь объект изображения, состояние мира в целом», и далее: «Динамичность художественного мира Маяковского находит выражение в частой и резкой смене общего плана – ближним, перемещение субъекта сознания вверх и обратно» [Спивак 2003, 338, 395]. На примере нескольких ранних стихотворений исследователь рассматривает композицию пространства с точки зрения ее развития от начала к концу, последовательного движения взгляда, оперируя кинематографическими понятиями. Об уже упоминаемом стихотворении «Несколько слов обо мне самом»: «Точка нахождения субъекта сознания сначала – в городе, рядом с забором, затем – вверху, над городом, оттуда только и можно увидеть капли ливня на лысине купола. Таким же образом меняется точка нахождения субъекта в пространстве, перемещаясь по вертикали и горизонтали, в значительной части произведений дооктябрьского творчества поэта» [Спивак 2003, 339].

Несмотря на то, что наиболее тесное сотрудничество Маяковского с кинематографом приходится на послереволюционный период, зарождение интереса поэта к кино относится уже к 1913 году. В этом году Маяковский пишет статьи для

«Кине-журнала»¹⁴, а также свой первый сценарий «Погоня за славой». В. Кузнецова в статье «Сквозь громаду лет» (1984) отмечает, что к тому же году, возможно, относится его актерский дебют на экране – участие в несохранившемся фильме В. Касьянова «Драма в кабаре футуристов № 13»¹⁵. Приведем также реплику С. Эйзенштейна из набросков к выступлению, посвященному памяти Маяковского, в 1942 году: «В методе мышления синематографичен», на которую ссылается Р. Спивак, говоря об особенностях организации художественного пространства Маяковского: «Точка нахождения субъекта, сам угол обзора постоянно перемещаются по вертикали и горизонтали, крупный план наплывает на общий, внешний – сменяется внутренним» [Спивак 2003, 338].

Нетрадиционным подходом отличается книга М. Вайскопфа «Во весь логос: религия Маяковского» (1997), а также одноименная глава в книге «Птица тройка и колесница души» (2003). Переключаясь с идеями Спивак о противопоставленности двух магистральных образов в ранних урбанистических вещах Маяковского¹⁶, Вайскопф рассматривает особенности поэтики этих текстов с точки зрения архаической организации художественного мира, основывающейся, в частности, на традиционной мифологической оппозиции сакрального и профанного, и выделяет вертикальную и горизонтальную модели в художественном пространстве произведений Маяковского, согласно которым вертикальная ось представлена небом и землей, где небо (а вместе с ним и Бог) сохраняет все характерные признаки сакрального пространства — отдаленность, замкнутость, труднодоступность: «<...> древнего происхождения <...> его (Маяковского – А.Л.) пресловутый дуализм, вечное разъятие мира на абсолютные полюсы и минусы: это бескомпромиссное раздвоение показательное именно для архаики, для средневековья русского» [Вайскопф 2003, 345]. Горизонталь, в свою очередь, отмечена противопоставлением центра и радиусной периферии, где пространственный центр также огорожен и недосягаем, и представлен другим

¹⁴ В «Кине-журнале» в 1913 г. были напечатаны следующие статьи Маяковского: «Театр, кинематограф, футуризм», «Уничтожение кинематографом „театра“ как признак возрождения театрального искусства», «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству».

¹⁵ О проблеме отношений Маяковского и кинематографа см. также книгу М. Поляновского «Поэт на экране» (1958).

¹⁶ Хронологически книга М. Вайскопфа издана раньше, но следует заметить, что в 1985 году вышла книга Р. Спивак «Русская философская лирика: проблемы типологии жанров», которая во многом предвосхитила издание 2003 года.

противником лирического героя – «буржуем», образ которого может быть воплощен в различных формах, однако, данная линия характерна для более позднего творчества.

1.2. Урбанизм раннего Маяковского. Историографический обзор

Как уже упоминалось выше, отдельных исследований, всецело посвященных ранней урбанистической поэзии Маяковского обнаружить не удалось. Естественным образом ранним текстам уделяется определенное внимание в исследованиях о русском футуризме, как и собственно урбанизме в поэтическом искусстве вообще¹⁷.

В работах более официального советского литературоведения, где характеристика творческого пути Маяковского, как правило, дается в общем русле становления и развития искусства социалистического реализма, урбанизм Маяковского вовсе не мыслится как часть эволюционного процесса в его творчестве, ср. в работе горьковед Е. Тагера: «Первые печатные стихи Маяковского (1912-13) еще ограничены узко формальными задачами. Урбанистические по теме, они представляют собой серию городских натюрмортов, построенных в согласии с принципом „сдвига“ в футуристической живописи („А вы могли бы“, „Вывескам“ и пр.), а иногда являлись просто экспериментами над необычными формами стиха и рифмовки („Утро“, „Из улицы в улицу“ <...> Тема города постепенно получает отчетливое социальное осмысление» [Тагер 1952, 204], или у А. Волкова в книге «Русская литература XX века. Дооктябрьский период»: «Но, отдав известную дань футуристическим теориям, он (Маяковский – *А.Л.*) довольно быстро выходит из узкоэстетической сферы, чутко улавливая пульс современности <...> Если для Маяковского поэзия связывалась со стремлением создать социалистическое искусство, то футуристы провозглашали чисто эстетический бунт, находящийся, по существу, в пределах того же декаданса, против которого они выступали» [Волков 1964, 474-476]. Примеры подобного подхода к ранней поэзии Маяковского могут быть многократно умножены¹⁸.

¹⁷ см. Якобсон 1921, Лившиц 1933, Васильев 1999, Пашкин 2002 и др.

¹⁸ Стоит заметить, что для урбанистических пейзажей Маяковского его «футуристического» периода действительно свойственны сильные формальные поиски, что отмечалось исследователями не только в негативном контексте (см. Депретто-Жанти 1996, Минералов 2004 и др.). Вследствие чего не удивительно, что более глубокий взгляд на «футуризм» Маяковского свойственен представителям так называемой «формальной школы». Вместе с этим общеизвестно, что в 30-ые годы формализму было отказано в праве на существование в любой области научного знания, начало чему, в частности,

В более независимых исследованиях литературный дебют поэта чаще всего рассматривается как предтеча антимещанских мотивов и нарастающей лирической линии в текстах уже военной поры. И. Эвентов в 1954 году, при схожей с вышеописанными литературоведами неоднозначностью в оценке футуристической поэзии Маяковского, пишет: «В стихах этого периода город, городской пейзаж занимали центральное место. В тезисах одного из докладов имелась формула: „город – дирижер“¹⁹ <...> „потребность нового выражения“, стремление передать новое содержание эпохи руководили Маяковским в его поисках стиля, способного передать „быстрый темп жизни“, ощущение надвигающихся социальных катастроф [Эвентов 1954, 133]. В заключительной реплике исследователь переходит на свойственный фундаментальным советским исследованиям Маяковского пафос поэта-бунтаря, и говорит, что уже в ранних «урбанистических» стихах слышится явственный голос протеста. Существует также книга Г. Черемина «Ранний Маяковский» (1962), целиком посвященная первым пяти годам творчества Маяковского. Исследователь выделяет ряд приемов, характерных для ранних городских пейзажей: олицетворение, динамизация и метафоризация, однако в целом кубофутуристический период не удостоивается особого внимания и по большей части характеризуется как ученическое заблуждение: « <...> связь с „теорией“ и практикой кубо-футуризма мешала Маяковскому, замедляла его движение к „большой литературе“» [Черемин 1962, 148].

Крупный исследователь Маяковского В. Перцов представляет ранние стихотворения как своеобразный «трамплин» для будущего остросоциального творчества: «Это были своего рода упражнения, опыты. Однако и в первых, еще не

положила статья Л. Троцкого «Формальная школа поэзии и марксизм» (1923), где автор касается также проблемы урбанизма в творчестве Маяковского: «Конечно же внушения города – трамвая, электричества, телеграфа, автомобиля, пропеллера, ночного кафе (особенно ночного кафе) – футуризм воспринял раньше, чем нашел свою новую форму. Урбанизм (городская культура) у него глубоко сидит в бессознательном, а эпитеты, этимология, синтаксис и ритм футуризма являются попыткой дать художественную форму новому духу городов, овладевшему сознанием» [Троцкий 1991, 133]. Здесь Троцкий полемизирует с суждениями Р. Якобсона в статье «Новейшая русская поэзия» (1921).

¹⁹ Здесь речь идет о докладе Маяковского во время поездки футуристов по городам России (1913-14). Ср.: «Город обогатил наши переживания и впечатления новыми городскими элементами, которых не знали поэты прошлого. Весь современный мир обращается в огромный исполинский город <...> А самое главное, – изменился ритм жизни. Все стало молниеносным, быстротечным, как на ленте кинематографа. Плавные, спокойные, неспешащие ритмы старой поэзии не соответствуют психике современного горожанина. Лихорадочность – вот что символизирует темп современности» [Маяковский 1955, 453-454].

вышедших из стадии ученичества стихотворениях Маяковского, в которых сильно влияние футуризма, есть уже зерно социального протеста против окружающей действительности», и далее – «Маяковский и футуризм были явлениями разных и противоположных социальных истоков» [Перцов 1976, 128, 131], ср. также у С. Лесневского: «От урбанистических зарисовок – к катастрофическим прозрениям растет мысль поэта о безумии собственнического мира, ненависть к буржуазной черни» [Лесневский 1984, 127].

Вместе с этим стоит отметить реже встречающиеся исследования, в которых «пейзажный» период хоть и минимально, но выделен как весомый этап творческого развития поэта. Ф. Пицкель в книге «Маяковский: художественное постижение мира» (1979), нацеленной проследить процесс становления, эволюцию метода и стиля Маяковского, опирается на широкий ряд исследований и отводит для разговора о раннем творчестве Маяковского целую главу. Давая в целом отрицательную оценку роли футуризма в литературном становлении Маяковского²⁰, Пицкель говорит о футуризме как об аморфном соединении противоречащих друг другу тенденций – и, исходя из этого, о «выборочном» отношении Маяковского к авангардному направлению. То есть, исследователь настаивает на том, что детерминантом эстетики и поэтики раннего Маяковского является историческая среда, а не «искусственные, головные измышлениями футуристов» – этому утверждению предшествует пространное сравнение Маяковского с М. Горьким. Интересным представляются наблюдения Пицкеля за характерным для раннего Маяковского нагромождением метафор. Отчасти переключаясь с находками Харджиева в вышеупомянутой заметке, автор отмечает как «городские картинки», подвергаясь метафорическому преобразению, обретают динамику: « <...> неподвижность <...> обернулась стремительным движением, вихрем, тишина наполнилась воплями и криками, мирное сосуществование зданий и предметов сменилось их борьбой, поединками, убийствами, а привычный пейзаж, как оказалось, таил в себе трагические истории смертей, сумасшествий и казней» [Пицкель 1979, 33]. Происходит это, согласно исследователю, благодаря тому, что троп у Маяковского «овеществляется», становится предметным и

²⁰ Ср: « Прежде всего футуризм в какой-то мере замедлил творческое развитие поэта, поддерживая теорией черты незрелости в поэтическом видении действительности и тем самым препятствуя их изживанию <...> Кроме того, футуристическая формальная изошренность ранней поэзии Маяковского, ее усложненная метафоричность, перенасыщенность образными средствами отнюдь не всегда содействовали ее содержательному обогащению» [Пицкель 1979, 22].

создает цепь самостоятельных взаимоотношений, независимых от главного предмета²¹. В отличие от обыкновенной метафоры, которая «переносит какую-либо черту или свойство постороннего предмета на предмет, который является объектом поэтического зрения, придает ему какую-то дополнительную выразительность, но не вытесняет его этим посторонним предметом» – метафора Маяковского надстраивает над осязаемым рядом произведения некоторый эстетический ряд, который отличается особой материальностью. Таким образом, Маяковский реализует так называемый семантический сдвиг, который отмечали и другие исследователи²² и который вносит в поэзию динамику и движение.

Другое интересное наблюдение Плицкера касается фазовости в пейзажных вещах Маяковского, исследователь отмечает, что часто основой для метафорического сдвига здесь становятся те изменения в пейзаже города, которые влечет за собой смена времени суток. Так, в стихотворении «Адище города» (1913) метаморфозы образов непосредственно связаны с переходом вечера в ночь. Образное движение стихотворения «Утро» (1912) осуществляется с помощью метафорического преобразования тех главным образом цветовых и световых перемен, которые происходят в природе при переходе ночи в утро – в этом случае, как и в случае стихотворения «Ночь» (1912) показательным оказывается само заглавие.

1.3. Урбанизм Маяковского и ближайшие предшественники

К. Муратова подходит к городским пейзажам Маяковского с точки зрения их преемственности по отношению к старшим коллегам, и справедливо делает отсылку к поэтическим достижениям символизма: «Урбанизм был характерной чертой творчества символистов. Именно они, опираясь на традиции русской и зарубежной литературы, придали современному капиталистическому городу облик „страшного мира“» [Муратова 1983, 117]. Вместе с устойчивой интерпретацией города у Маяковского

²¹ Ср. с выражением Б. Лившица в книге «Полутораглазый стрелец» (1933) «сумасшедший сдвиг бытовых пропорций», о впечатлении от выступления футуристов.

²² См. Лотман 1972, Гаспаров 1995, Гришаква 2001. Отметим здесь также, что анализ Лотмана стихотворения «Схема смеха» (1923) имеет большое значение для понимания и интерпретации, в том числе ранних текстов Маяковского, мы подробно не касаемся этой работы только чтобы не отдаляться от основной проблемы.

через мотивы тревоги, отчуждения и т.п., исследователь отмечает определенную эстетизацию города, восходящую к европейским символистам, например, к Верхарну²³.

Исследование генезиса ранних стихотворений Маяковского, формирования его поэтических принципов и методов позволяет объективно интерпретировать новаторство и изобретательность раннего Маяковского, в том числе саму обособленность ранних «пейзажных» мотивов. В этом отношении немалое значение имеет совместная статья Н. Харджиева и В. Тренина «Поэтика раннего Маяковского» (1936), как и весь, включающий эту работу, сборник статей «Поэтическая культура Маяковского» (1970).

Исследователи подходят к дореволюционному творчеству поэта не с точки зрения «эпохи борьбы», и не с оценкой сотрудничества Маяковского с тем или иным литературным объединением, а в большей степени касаются проблемы развития и обогащения поэтики Маяковского, постепенного подключения к ней новых слоев и пластов. Выше уже приводились наблюдения Харджиева над влиянием живописных школ десятых годов XX века на Маяковского, благодаря которым исследователь обнаруживает аналогии между поэтической фонетикой и живописью, и указывает на графико-моторные элементы поэтического языка. В статье 1936 года авторы обращаются к проблеме рецепции творчества литературных предшественников Маяковского – по большей части модернистов, в его собственном раннем творчестве.

В первом разделе исследователи отмечают отдельные конструктивные элементы, а также мотивы и темы у Маяковского, восходящие к поэзии младших символистов. В частности, важным предшественником и современником становится А. Белый с его демократическими произведениями – результатом сдвига в поэзии символистов, произошедшим вследствие подъема революционного движения в России в начале века. Ритмические, лексические и семантические новшества, отмеченные во втором сборнике Белого «Пепел» (1909) впоследствии широко применялись футуристами, конструктивистами и лефовцами, и очевидно были усвоены Маяковским²⁴. Значимой является и тематика стихотворений Белого, определяемая самими заглавиями:

²³ Ср. слова Маяковского в статье «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству» (1913): «Разве можно было думать о красоте пьяных кабаков, контор, грязи улиц, грома города до Верхарна?» [Маяковский 1955, 283].

²⁴ О чем Маяковский сам сообщает в автобиографии «Я сам»: «Ведь вот лучше Белого я все-таки не могу написать» [Маяковский 1955, 18].

«Телеграфист», «На площади», «Город» и др. Урбанистический пейзаж как новый поэтический сюжет впервые укрепляется в стихах Белого и А. Блока²⁵ – пишут авторы, отмечая отличную от всего символизма поэтическую систему в стихах упомянутых поэтов. «Не случайно, что системы этих двух поэтов, наиболее гибкие и эластичные во всем русском символизме, оказались наиболее способными к прогрессивному развитию и впоследствии испытали на себе обратное воздействие со стороны русского футуризма» [Харджиев Тренин, 1970, 58].

При этом исследователи справедливо «исключают» В. Брюсова из линии «символисты – Маяковский», осознавая, что стихотворения Брюсова, написанные в стиле нового городского фольклора, своими прогрессивными сторонами связаны со становлением Маяковского, но авторская интенция здесь иная, стилизаторская, в отличие от стремления Белого к скрещиванию жанров: « <...> его (Брюсова – А.Л.) вещи – чисто формальные стилизации частушек и „шарманочных“ песен. У Андрея Белого мы встречаем тенденцию обновить самый строй и направленность высокой лирики введением и заострением нового социального материала» [Харджиев Тренин, 1970, 54]. Ср., например, как об этой же особенности говорит Д. Максимов: «Рубеж, предел, организация, форма – все эти понятия имеют в структуре брюсовского творчества основополагающее значение <...> в связи с этим из всего ряда доминант, определяющих поэтику стиха <...> едва ли не самой важной для Брюсова является *поэтическая тема* [Максимов 1969, 92]. З. Минц в статье «Русский символизм и революция 1905-1907 годов» не соглашается с такой позицией: « <...> антимещанский пафос, урбанизм, социальные мотивы, исторические и историко-культурные образы, мир героической личности, городская культура с ее особым фольклоризмом – все это есть уже в „Tertia Vigilia“ (1900) и „Urbi et Orbi“ (1903). Но это не та „новая тематика“, о которой шла речь применительно к Бальмонту или Сологубу; у Брюсова она связана с *художественно новым* пониманием реального» [Минц 2004, 197]. Минц мыслит урбанизм Брюсова как явление поэтики, а не только расширение тематического спектра. Сравнительно-сопоставительное исследование городских мотивов в творчестве Брюсова и Маяковского представляется весьма актуальным.

Таким образом, во многом символистские корни обнаруживаются в раннем экспериментаторстве Маяковского. Это касается как конструктивных элементов, вроде

²⁵ См. [Харджиев Тренин 1970, 58-59]. О проблеме творческого диалога между Блоком и Маяковским см. также «Молодой Маяковский и Александр Блок» (1985) К. Петросова.

ритмического акцентирования слов, расшатанности интонаций, так и отдельных пейзажных мотивов. «Здесь, как и в любой литературной революции, важным оказывается момент диалектического скачка – превращения количественного накопления признаков в новое качество» [Харджиев Тренин, 1970, 61] – заключают исследователи, имея в виду, что поэтика раннего Маяковского в этом аспекте не является собранием заимствованных приемов символистов, а представляет собой некий поэтический механизм, неделимый на элементы.

Во втором разделе исследователи касаются малоосвещенной проблемы ориентации русского кубофутуризма на французскую поэтическую и художественную культуру, в частности, на группу так называемых «проклятых поэтов» (Ш. Бодлер, А. Рембо и др.). Вопрос о восприятии ранним Маяковским актуальной мировой литературы реже ставился в научной среде, отчасти по той простой причине, что Маяковский не владел ни одним из иностранных языков, отчасти, потому что уже с первых выступлений в группе футуристов его поэтический и публицистический пафос был в большой степени направлен на литературную карту России. Тем не менее, Харджиев и Тренин справедливо отмечают, что каждое новое поэтическое течение ассимилирует нужные ему элементы не только в национальной поэзии, но и в литературах других языков, как центральные футуристы «отталкивались» от итальянского футуризма, и по-новому усвоили поэтическое наследие «проклятых поэтов», в меньшей степени воспринятое символистами.

Одной из узловых поэтических установок, свойственных для группы французских поэтов было отрицание привычных эстетических и моральных норм и нарушение устоявшихся представлений об эстетически высоком и низком. Применение подобной «эстетики наоборот» и, в частности, изображение пейзажа в стадии умирания или разложения, в кругу футуристов было свойственно в первую очередь Д. Бурлюку, который, собственно, и познакомил Маяковского с произведениями «проклятых поэтов»²⁶. Новшества, которые вводятся Бурлюком в пейзажной и урбанистической поэзии футуризма, как окрашивание описываемой картины в телесные (а иногда и резко эротические) тона и общее «снижение поэтических аксессуаров» привнесены в русский футуризм из французской поэзии. По этой линии, через антиэстетизм

²⁶ «Всегдашней любовью думаю о Давиде. Прекрасный друг. Мой действительный учитель. Бурлюк сделал меня поэтом. Читал мне французов и немцев» [Маяковский 1955, 20].

«проклятых поэтов» и эротическое, низкое начало, свойственное поэзии Бурлюка авторы прокладывают путь к описанию особенностей поэзии Маяковского.

Итак, ранние стихотворения Маяковского 1912-1913 гг., представляющие собой урбанистические пейзажи, образуют своеобразный «городской цикл», с особым поэтическим устройством, основные принципы которого получили развитие в зрелом творчестве поэта, однако, отдельные конструктивные элементы характерны только для этих дебютных вещей.

2. Маяковский в контексте историко-литературной модели Ю. Тынянова

2.1. Маяковский в «Промежутке» Тынянова

Выше уже отмечалось, что особый взгляд на творчество Маяковского в контексте литературной эпохи начала XX века представлен в работах «формальной школы». Исследования формалистов позволили выработать некоторые универсальные механизмы описания, на основании которых стало возможным научное сопоставление писателей разных исторических и поэтических эпох. Речь здесь идет именно об историко-литературных построениях, не только о сходстве отдельных элементов поэтики, но о некоторой общности установок, принадлежности к одному направлению литературной эволюции. Само оперирование такими понятиями подводит к идеям ОПОЯЗа, наиболее значимыми для нас здесь являются концепции Ю. Тынянова.

Основные историко-литературные исследования Тынянова касаются поэзии XVIII и XIX веков, но тесно взаимосвязаны с тыняновской рефлексией над современной поэзией, эта черта отмечалась последователями и интерпретаторами исследователя. В качестве дополнительного подтверждения такого положения вещей отметим, что один и тот же текст Тынянова в разных посмертных сборниках его работ может быть помещен то в раздел критики, то в раздел истории литературы. Составителями сборников отмечается эта особенность: «Главные принципы концепции, сформулированной в этой книге преимущественно на материале русской поэзии XVIII – XIX вв., искали применения к поэзии новейшей, к сфере литературно-критической оценки» [Тынянов 1977, 472], «В своих историко-литературных статьях Тынянов, погружаясь в гущу литературной борьбы изучаемого периода, приближается к жанру критики» [Тынянов 2001, 497]. Такой взгляд на литературную эволюцию важен при рассмотрении творчества хронологически далеких друг от друга поэтов с точки зрения «не планомерной эволюции, а скачка, не развития, а смещения».

В статье Тынянова «Промежуток», датированной 1924 годом обнаруживается сходство устремлений с его собственно историко-литературными работами. Перечень современных поэтов, о которых здесь идет речь, раскрывается как «эпоха-система», в переходный момент, когда инерция, поддерживающая одну систему, заканчивается, и

система неизбежно должна эволюционировать в другую. Само понятие «промежутка» становится важным для ретроспективного взгляда на русскую поэзию последних лет. Тынянов, опираясь на историко-литературный опыт²⁷, как бы ухватывает момент литературной «ревизии», когда такой исторический взгляд на современную поэзию оказывается эффективным²⁸.

Примечательно, что автор, в целом изображая период увядания литературных группировок и смену школ одиночками, когда «под одной крышей сидят литературно разные писатели», в тенденции общего «поэтического отхода» все же связывает описываемых поэтов некоторой единой мотивацией. Авторы, об участии которых в условиях «промежутка» говорит Тынянов, сталкиваются с «перенаполнением» поэтических принципов, что способно сделать их заложниками собственного стиля, или же наоборот – открыть новые перспективы тем, кто сознателен во время «промежутка». Поэтическое «чутье» заставляет авторов пойти на смену поэтической интонации – под углом обращения поэзии к читателю: «Этот путь иногда удается – *читатель*, введенный в литературу, оказывается тем литературным двигателем, которого только и недоставало для того, чтобы сдвинуть слово с мертвой точки» [Тынянов 1977, 168]. Общая интенция прочитывается в статье, в том числе на композиционном уровне: начиная разговор в каждой главе о новом поэте, Тынянов отталкивается от сказанного им ранее (ср., к примеру, начала глав: «Еще отход», «Но и теме не выгодно держать в плену поэта», «Тема давит и Маяковского», «Этот выход на улицу любопытен вот еще чем» и т.д.). Таким образом, Тынянов утверждает системное понимание диахронии в изучении историко-литературного процесса, и использует этот метод при объяснении современных «исторических толчков» в литературе.

Отдельный раздел в статье посвящен Маяковскому. Композиционно он находится между частями об Ахматовой и Хлебникове, и такое расположение соответствует последовательности изложения Тыняновым своих идей о литературных преобразованиях, вызванных «промежутком». В предыдущей главе автор пишет: «В

²⁷ Ср. ориентацию на оценки современников: «„Недооценки“ современников всегда сомнительный пункт. Их „слепота“ совершенно сознательна. (Это относится даже к таким недооценкам, как недооценка Тютчева в XIX веке.)» [Тынянов 1977, 173], а также ссылку на известный тезис раннего Белинского «У нас нет литературы» (см. «Литературные мечтания»).

²⁸ Ср. также комментарий в «ПИЛК»: «...по сравнению с журнальным текстом были сделаны две существенные перемены: [...] введено посвящение Пастернаку, бросающее ретроспективный свет на картину жизни русской поэзии, нарисованную в 1924 г.» [Тынянов 1977, 472].

плени у собственных тем сейчас Ахматова. Тема ее ведет, тема ей диктует образы, тема неслышно застилает весь стих» [Тынянов 1977, 174]. Продолжая говорить о вынужденных «отходах» поэтов, Тынянов противопоставляет явления «двигателя тем» и «двигателя посредством тем», что в целом находится в связи с концепцией архаистов и новаторов. Тынянов приводит в пример уже канонизированные и «ушедшие из живой поэзии» сентиментализм и символизм, и пишет об их постепенном узаконивании, и, соответственно, узаконивании тем, когда течение начинает функционировать как производственный шаблон с фиксированным набором поэтических приемов. Это и является тем случаем, когда тема становится поэтическим поводырем, двигателем, и поэт подчиняет себя инерционной силе. Схожие идеи высказываются Тыняновым и в других работах²⁹ и в должной мере предвосхищают более поздние концептуально оформленные размышления о теории ценности в литературной науке, а также о различии понятий эволюции и генезиса.

Тынянов выдвигает на первый план эволюцию (не отменяя при этом второе) и проводит четкую грань между исследованием генезиса литературных явлений и исследованием эволюции литературного ряда, литературной изменчивости. Новаторство такого подхода заключается в открывающейся возможности обнаружить принадлежность к общей системе разных литературных явлений, выстроить отдельные цепи в этой системе, проанализировать возникновение той или иной вещи с точки зрения ее переосмысления, актуализации вследствие запроса со стороны внелитературного ряда – например, речевых искусств.

Описанному выше поэтическому бессилию и плени в собственной стиховой культуре Тынянов противопоставляет отход от старых тем и захват новых. Среди рычагов таких переходов, то есть литературных форм, обладающих наибольшим эволюционным потенциалом здесь можно выделить два основных.

Во-первых, это сдвиг старой формы, смещение жанровых признаков, строго говоря – пародия. Тынянов уделял этому жанру (приему) особое внимание, пародия стала одной из первых теоретических проблем, разработанных исследователем³⁰.

²⁹ Ср., например, в «О Хлебникове»: «Время идет – и время изменяет обобщения. И наконец приходит время, требующее лица. О Пушкине писали как о поэте романтизма, о Тютчеве – как о поэте „немецкой школы“. Так было понятнее для рецензентов и удобнее для учебников. Течения распадаются на школы, школы сужаются в кружки» [Тынянов 2001, 459].

³⁰ Об интересе Тынянова к пародии см. комментарий к статье «О пародии» в сборнике ПИЛК, а также статьи М. Эпштейна «История и пародия. О Юрии Тынянове» [Эпштейн 2005], Д. Куюнжича «Пародия

Собственно, механизм пародии на ранней стадии развития формальной теории отождествлялся с механизмами литературной эволюции как таковой. Позднее в статье 1929 года «О пародии» Тынянов продолжил развивать эту же мысль: «Суть пародии – в механизации определенного приема; эта механизация ощутима, конечно, только в том случае, если известен прием, который механизуется; таким образом, пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизированный старый прием» [Тынянов 1977, 210]. Далее Тыняновым также приводятся возможные способы механизации словесного приема в поэзии (каламбурное смещение, пародический рефрен и другие).

Таким образом, пародия оказывается ответственной одновременно и за разрушение «автоматизировавшейся»³¹ литературной системы, и за сохранение ее структурных элементов, организованных в новую систему. И. Калинин в статье «История литературы как Familienroman», пишет: «<...> пародия понималась Тыняновым чрезвычайно широко, покрывая значительную область явлений, возникающих в переходные (то есть исторические по преимуществу) литературные эпохи. Кроме собственно пародии к явлениям, осуществляющим эволюционную функцию, Тынянов причислял также стилизацию и вообще любой вид цитации» [Калинин 2006, 65].

В «Промежутке» Тынянов называет Маяковского возобновителем державинского образа, построенного на крайности связываемых планов, высокого и низкого, то есть на определенном смещении. Для понимания этого утверждения необходимо обратиться к его описанию распада оды как монументальной формы во второй половине XVIII века. В работе «Ода как ораторский жанр», в частности, Тынянов говорит, что Державин произвел революцию в области оды, внося в лексику высокого стиля элементы среднего (и низкого) и ориентируя ее на прозу сатирических журналов, в композиционном и в стилистическом отношении, но при этом не «снизив» ее. «При этих условиях внесение в оду резко отличных средств стиля не уничтожило оды как

как повторная переработка (литературной) истории» [Куюнжич 2006], К. Осповата «О концепции оды у Тынянова» [Осповат 2007].

³¹ Термин, введенный В. Шкловским, обозначающий универсальный феномен человеческого бытия, состоящий в том, что «вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием» [Шкловский 1990, 64]; см. статью «Искусство как прием».

высокого вида, а поддерживало ее ценность» [Тынянов 1977, 246]. То есть мы имеем дело с той самой механизацией нового материала – однако, цикличность этого процесса проявляется в том, что словесная разработка образа в какой-то момент перестает быть действительной, пропадает ощущение несовпадения словесного образа с предметным. Тогда, в случае Державина «семантический слом, получающийся при «сопряжении далеких идей», перестал быть сломом, затвердел, стал стилистически обычным.

В «Промежутке» это державинское своевременное новаторство через прием напрямую переносится в современность: «Как и Державин, он (Маяковский – *А.Л.*) знал, что секрет грандиозного образа не в «высокости», а только в крайности связываемых планов – высокого и низкого, в том, что в XVIII веке называли «близостью слов неравно высоких», а также «сопряжением далековатых идей» [Тынянов 1977, 176]. В условиях перераспределения поэтических акцентов Маяковскому также грозит участь оказаться канонизированным, об этом Тынянов пишет менее явно, однако, параллели просматриваются. Поэтические приспособления, пародируемые Маяковским, как, например, традиционные метры, незаметно становятся ему близки и вызывают самоповторение. «<...> чем глубже вырытая в поэзии колея, тем труднее добиться, чтобы колесо не вертелось на месте» [Тынянов 1977, 177].

Важным для Тынянова в контексте пародии становится также понятие «литературной личности». В последней части статьи «О пародии» он намечает проблему пародической личности – явлению, когда живая личность литератора, становясь предметом пародирования и входя в систему литературы, предстает в деформированном облике. В рассматриваемом нами «Промежутке» Тынянов говорит о Есенине, как о поэте, сильном эмоциональным тоном своей лирики, вследствие чего за его словом становится виден человек, а за стиховой интонацией угадывается интонация «личная». Это тоже своеобразный отход, отход на пласт читательский, на плоскость «стиха вообще» и поэт оказывается загорожен собственной личностью. «Литературная стиховая личность Есенина раздулась до пределов иллюзии. Читатель относится к его стихам как к документам, как к письму, полученному по почте от Есенина» [Тынянов 1977, 171]. Похожее в некоторой степени суждение касается и Маяковского, однако, здесь подчеркивается введенная в стих личность не традиционного «инока» и «скандалиста» (по сути прямое противопоставление с Есениным), а «поэта с адресом». Тынянов пишет, что сам гипертрофированный образ Маяковского, где до истерики

высокий план связан с улицей – есть сам Маяковский. Из этой оппозиции³², кроме того, что Маяковский и Есенин олицетворяют собой два магистральных (но не единственных) пути развития поэтического слова, можно вывести также то, что оба эти поэта, творчески и индивидуально связаны с внелитературным пространством, с улицей в широком смысле. Существенная разница заключается в том, что Есенин «олитературивает» свою личность, то есть превращает свою биографию в своеобразное внесловесное литературное явление, в то время, как Маяковский, наоборот, старается вписать свое имя в социальные параллели, стать достоянием общественности, ср. с замечанием Тынянова по поводу участия Маяковского в создании рекламных текстов: «Его рекламы для Моссельпрома, лукаво мотивированные как участие в производстве, это отход – за подкреплением» [Тынянов 1977, 178]. Затронув проблему соотносительности литературы и жизни, мы подошли к другому важному понятию в концепции Тынянова.

Большое значение в тыняновской концепции литературной эволюции имеет тезис об установке³³ поэзии на внелитературные – речевые и социальные ряды, иначе говоря, на соотносительность с бытом. В «Литературном факте» Тынянов говорит об иррелевантности терминологии в теории литературы и о том, что само определение литературы не выдерживает модификации литературной ткани, ее эволюции. «Определения литературы, оперирующие с ее «основными» чертами, наталкиваются на живой *литературный факт*. Тогда как твердое *определение литературы* делается все труднее, любой современник укажет вам пальцем, что такое *литературный факт*» [Тынянов 1977, 257].

Речь здесь идет о том, что любая литературная форма не может рассматриваться как статическая система, хотя бы потому, что само сознание формы (Тынянов в основном говорит о понятии жанра) возникает в результате столкновения с традиционной формой. Новое явление, таким образом, сменяет старое, и, формально не

³² Надо заметить, что «Промежуток» конструирован таким образом, что каждый описываемый поэт оказывается сопоставляем с остальными отдельно взятыми поэтами (ср. Есенин – Ходасевич, Ахматова – Маяковский, Маяковский – Есенин и т.д.); последняя пара занимает особое место в тыняновском представлении о литературном настоящем, ср. в «О литературной эволюции»: «Аналогия нашего времени для борьбы двух установок: митинговая установка стиха Маяковского („ода“) в борьбе с камерной романсной установкой Есенина („элегия“)» [Тынянов 1977, 279]; Тынянов отождествлял эту борьбу с современной борьбой за установку поэтического слова в целом.

³³ Термин «установка» является одним из центральных в концепции Тынянова, с его помощью исследователь сводит художественные свойства текста с его социальной функцией, с «речевым рядом».

являясь его «развитием», является в то же время его заместителем. Так, новое явление оказывается тесно связано с новым конструктивным принципом, то есть с новым подходом к сравнительно фиксированному материалу. Например, стержневым, конструктивным фактором в стихе, согласно Тынянову, является ритм, а материалом в широком смысле – семантические группы, в то время как в прозе семантическая группировка (сюжет) выступает как конструктивный фактор, а материалом становятся ритмические элементы слова³⁴. «Один из законов динамизма формы – это наиболее широкое колебание, наибольшая переменность в соотношении конструктивного принципа и материала» [Тынянов 1977, 262].

Недостающим связующим элементом здесь является требуемое условие, которое должно спровоцировать новый конструктивный подход, выступить в качестве катализатора приложения этого подхода к (русскому) материалу. Тынянов определяет это условие следующим образом: «Такие явления искусство находит в области *быта*. Быт кишит рудиментами разных интеллектуальных деятельностей. По составу быт – это рудиментарная наука, рудиментарное искусство и техника» [Тынянов 1977, 264]. Исследователь говорит о соотнесенности собственно речевой стороны быта с литературой, о социальных речевых явлениях как литературном источнике (и резерве). Подробно и последовательно Тынянов излагает концепцию соотнесенности литературной системы с внелитературными рядами в статье «Ода как ораторский жанр», где особенности и деформация упомянутого жанра рассматриваются в перспективе с точки зрения речевого «заказа». «Так, дружеское письмо Державина – факт бытовой, дружеское письмо карамзинской и пушкинской эпохи – факт литературный. Ср. литературность мемуаров и дневников в одной системе литературы и внелитературность в другой» [Тынянов, 273]. Через письмо как одну из пружин литературного процесса исследователь описывает как ода и высокие жанры в целом, главенствующие в первой половине XVIII века постепенно отходят, пока интерес к прозе и малым жанрам окончательно не вытесняет высокую оду. Но жанр не вымирает, ораторская ода эволюционирует в державинскую, где грандиозность оды, как уже упоминалось, в соединении слов «высоких» и «низких» с комическими элементами сатирического стиха. Тынянов подчеркивает закономерность перехода: «Новый путь

³⁴ Тынянов подробнее касается этой проблемы в книге «Проблема стихотворного языка» (1924); кроме того, данные наработки получают продолжение в выявлении доминантной и служебной функций поэтического приема (см. раздел 4 в статье «О литературной эволюции»).

Державина был уничтожением оды как резко замкнутого, канонического жанра, *заменой* „торжественной оды“ и вместе сохранением ее как направления, т.е. сохранением и развитием стилистических особенностей, определенных витийственным началом» [Тынянов 1977, 245]. В этом утверждении, как кажется, наглядно и сжато представлена идея о взаимодействии конструктивного принципа и материала, и об установке поэзии на внелитературный речевой ряд.

Еще более осязаема речевая установка в описываемом разрушении грандиозной лирики позднее, в карамзинскую эпоху. Тынянов пишет, что обращение к мелодическим формам и одновременно падение декламационно-ораторских было характерным признаком, и в «отталкивании» Державина от ломоносовской оды уже нащупывается тематическая узость будущих доминирующих форм, например, элегии. «Образ – семантический слом, автоматизируясь, вызывает тягу к образу, ориентирующемуся на ближайшие ассоциации. Выступает малая форма, малая эмоция, на смену аллегориям приходит психологизм. Так конструктивные принципы диалектически отталкиваются от старых» [Тынянов 1977, 265]. При этом вслед за исчерпанностью грандиозных форм наиболее значительными становятся формы небольшие, которые возникают из внелитературных рядов, из быта, в основном из эпистолярной формы (связанной с культурой салонов), а также литературных игр наподобие буриме или шарады. И далее Тынянов заключает, что ода как направление не пропадает, она лишь отходит вследствие отсутствия запроса со стороны социального ряда, но впоследствии может быть актуализирована.

Главный принцип литературной эволюции Тынянов видит в борьбе и смене, это качество характерно для всех основополагающих эволюционных рычагов в его концепции. Борьба, как в нашем примере, за жанр, в сущности, оказывается борьбой за направление поэтического слова. Любопытны здесь именно жанровые смещения, скачки, о которых автор говорит в «Литературном факте», противопоставляя их планомерной эволюции. Так, удастся обнаружить одическое начало в лирике Тютчева, где происходит синтез принципа ораторской поэзии с использованием мелодических достижений элегии и внелитературной формы дилетантского фрагмента (вопрос о Тютчеве ниже будет рассмотрен подробнее), а также у Некрасова³⁵. «Не случайно одинаково сочетание лексики определенного типа с метрами определенного типа у

³⁵ См. также статью Тынянова «Стиховые формы Некрасова» (1921) и Б. Эйхенбаума «Некрасов» (1922).

Катенина и через 20-30 лет у Некрасова, вероятно, понятия не имевшего о Катенине» [Тынянов 1977, 277]. Тем самым Тынянов видит целесообразность в подходе не через индивидуальные психологические условия автора, а через эволюцию функций литературного ряда по отношению к ближайшему социальному ряду.

Приведенный комплекс идей относительно ориентации поэзии на внелитературный ряд в должной степени проливает свет на первые утверждения в шестой главе «Промежутка»: «Русский футуризм был отрывом от срединной стиховой культуры XIX века. Он в своей жесткой борьбе, в своих завоеваниях сродни XVIII веку, подает ему руку через голову XIX века. Хлебников сродни Ломоносову. Маяковский сродни Державину. Геологические сдвиги XVIII века ближе к нам, чем спокойная эволюция XIX века» [Тынянов 1977, 175-176]. Не случайно здесь снова появляется понятие «отрывка» – футуристы, с которыми Маяковский до последнего времени был тесно связан, представляются, во-первых, как литературные революционеры³⁶ и реаниматоры борьбы за поэтическое направление, во-вторых, как проводники вновь актуализированного запроса со стороны социального ряда. Таким образом, поэзия Маяковского подключается к системе, точнее, к той ее цепи, которой свойственна установка на произнесение. Саму эту установку, как кажется, не следует понимать как ориентированную исключительно на ораторский и торжественный регистр, еще раз обращаем внимание на отмеченные Тыняновым следы оды в боковых течениях лирики, например, у Шевырева и Тютчева.

Прием как подход к литературному процессу объединяет названные выше ключевые явления в теории эволюции литературы, выделенные Тыняновым, и становится универсальным признаком художественности. Тынянов одним из первых постепенно приходит к историческому и социальному пониманию литературы, он осмысляет прием через функцию, через внелитературные ряды, что означает возможность применения традиционных приемов в новых художественных конструкциях и наоборот. В концептуальном понимании эстетических качеств текстов начала XX века чрезвычайно важным становится обнаружение неповторимой совокупности приемов, неразложимых единиц художественности даже в самых развитых формах литературной эстетики. Отсюда, в частности, Тынянов заключает в

³⁶ Ср. в статье «Архаисты и Пушкин»: «Литературные скандалы закономерно сопровождают литературные революции, и в этом смысле громкие скандалы архаистов переключаются с еще более громкими скандалами футуристов» [Тынянов 2001, 25-26].

«Промежутке», что в период «промежутка» наиболее важным является борьба, движение как таковое, поиск выхода: «„Вещи“ же могут быть „неудачны“, важно, что они приближают возможность „удач“» [Тынянов 1977, 195].

2.2. Тютчевский фрагмент и пейзажная лирика

Отдельно хотелось бы коснуться заключений, к которым Тынянов приходит в своих наблюдениях над «феноменом» Тютчева. К проблеме положения Тютчева на поэтической карте XIX века Тынянов обращался не единожды, всякий раз отмечая его особую литературную судьбу, и связанную с этим трудность во встраивании поэта в историко-литературные концепции, ср.: «Историческая перспектива оказывается в отношении Тютчева изломанной, неровной. Особый характер литературной деятельности – перерывы в печатании; глубокие и длительные перерывы интереса к нему, „забвения“ и толчками идущие „воскрешения“ [Тынянов 1977, 39].

В важной для тютчеведения статье «Вопрос о Тютчеве» Тынянов говорит о поэтической эпохе Тютчева как о времени осмысления той интенсивной борьбы за формы и направление поэтического слова, которая характеризует литературный XVIII век. Примечательно, что Ю. Лотман во вступительной статье к изданию «Поэты 1790-1810-х годов» (1971) также характеризует литературную ситуацию начала XIX века как своего рода «промежуток». И хотя речь здесь идет о времени, когда Тютчев еще не дебютировал как поэт, в характеристике переходной эпохи Лотман во многом перекликается со статьей Тынянова: «Русская литература конца XVIII – начала XIX века – явление переходной эпохи. Не случайно при характеристике этого периода в трудах литературоведов чаще встречаются выражения „разрушался“, „распадался“, „скадывался“, „еще не сформировался“, а соответствующие историко-литературные термины образуются с приставкой „пред“ и „пре“» [Лотман 1971, 5].

Тынянов в своей работе указал на жанрообразующий характер тютчевской фрагментарности, которая является результатом разложения монументальных форм поэзии XVIII века, в частности, Державина: «Словно на огромные державинские формы наложено уменьшительное стекло, ода стала микроскопической, сосредоточив свою силу на маленьком пространстве» [Тынянов 1977, 46]. Тынянов пишет, что «отрывок» как средство конструкции, впервые осознанный Пушкиным, у Тютчева

становится определяющим художественным принципом. Стихотворения написаны как бы «на случай», фрагментарность осуществляется и на стилистическом уровне – в текстах отсутствует какой-либо зачин, часто произведения начинаются со служебных частей речи. Пространство произведения, таким образом, сокращается до минимума и малая форма, сужающая поле зрения, усиливает все стилистические особенности, в первую очередь лексический колорит. Одна метафора или одно сравнение становятся способны заполнить все стихотворение, то есть само стихотворение превращается в один сложный образ. Вместе с этим, «фрагмент» у Тютчева воспринимается как законченный, продолжает исследователь, что достигается систематической планомерностью построения: «Каждый образ усилен тем, что сперва дан противоположный, что он выступает вторым членом антитезы» [Тынянов 1977, 44]. Имеется ввиду, что при всей фрагментарности своих сюжетов (в том числе пейзажных), Тютчев добивается предельно планомерной организации содержания текста, тем самым в стихотворении появляется своеобразная прелюдия, кульминация – завязанная вокруг антитезы, и разрешение с повышенным лирическим началом, что усиливает философскую интонацию стихотворения.

Близкие к тыняновским соображениям высказываются в работах других литературоведов, в первую очередь единомышленников. Б. Эйхенбаум в книге «Мелодика русского лирического стиха» (1922) продолжает исследовать линию Державин – Тютчев и также высказывает идею о том, что Тютчев является порождением того самого «промежутка» на стыке веков и представляет собой интересное сочетание русской лирики Державина и Жуковского, осложненное немецким влиянием. Говорит Эйхенбаум и о высоком уровне стиховой организации у Тютчева: «Многие его стихотворения, и не только политические, – маленькие речи, построенные либо на заключительных афористических *pointes*, либо на приемах ораторского „слова“. Тут мы находим специфическое употребление и метафор и антитез. Недаром так сильна связь между пламенными его статьями и политическими стихотворениями» [Эйхенбаум 1922, 78].

Свежий взгляд предлагает Л. Пумпянский в статье 1928 года «Поэзия Ф.И. Тютчева», где автор, во-первых, представляет Тютчева как поэта самоповторений, с узким спектром тем, «интенсивно» культивирующихся из стихотворения в стихотворение. Такая циклизация принимается за метод Тютчева, когда небольшое число тематических групп является частью общей, постепенно раскрывающейся

поэтической системы: «Если читатель с предложенной нами точки зрения подвергнет обзору все стихотворения Тютчева, он поражен будет числом аналогий, параллелей, повторений, вернее, сплошностью этих параллелей, всеобщим их характером, благодаря которому нет у Тютчева ни одного высказывания, быть может, даже ни одного значащего стиха, который не был бы окружен родственной атмосферой других высказываний и стихов, принадлежащих к тому же тематическому гнезду» [Пумпянский 1928, 15]. Среди центральных циклов Пумпянский выделяет темы ночи, хаоса и сумерек, которые маркируют, по его мнению, необычную для тютчевской эпохи метафизическую лирику³⁷.

Касается исследователь также важного для нас вопроса перенасыщенного колоризма в творчестве Тютчева, в особенности в 30-ые годы. Этот значительный составной элемент Пумпянский, следуя за коллегами-формалистами³⁸, возводит к традициям XVIII века во главе с «отцом русского колористического стиля» – Державиным. В противовес по непонятным причинам не воспринявшего наследие колористического барокко Пушкину – Тютчев систематически использует метод составления сложных колористических прилагательных и проявляет обостренный интерес к зрению.

Возвращаясь к так называемому «интенсивному» методу Тютчева, и главным темам, слагающим его натурфилософскую систему, заметим, что все основополагающие образы в поэзии Тютчева предусматривают образ-антипод, противоположение: « <...> противоположение недоступных вершин глубокому долу; железного полюса – блаженному югу; месяца ночного - „облаку тощему“, изнемогающему днем на небесах; восточного края неба – западному на закате» [Пумпянский 1928, 30]. Это подводит исследователя к интерпретации натурфилософии Тютчева через старый догмат дуализма, развитый неоплатониками и несколько обновленный Шеллингом³⁹. Затронув эту тему, хотелось бы также рассмотреть вопрос об организации собственно пейзажного пространства у Тютчева.

³⁷ О своеобразии метафизики в лирике Тютчева см. также Бухштаб 1970.

³⁸ Ср.: « <...> одно, благодаря исследованиям формалистов, стало отчетливо ясно: Тютчев стремился к сложения иератического языка. Достигнутое им в этом направлении есть одна из „недоступных вершин“ русского литературного языка.

³⁹ Ср. замечание В. Соловьева в статье «О поэзии Тютчева»: «Но и сам Гете не захватывал, быть может, так глубоко, как наш поэт, *темный корень* мирового бытия, не чувствовал так сильно и не сознавал так ясно ту *таинственную основу всякой жизни*, – природной и человеческой, – основу, на которой зиждется

М. Гаспаров в статье «Композиция пейзажа у Тютчева» ссылается на Пумпянского, обосновывая рассмотрение проблемы, вынесенной в заглавие статьи. Гаспаров рассматривает художественное пространство в пейзажных вещах Тютчева через последовательное линейное восприятие текста (по сути – движение читательского взгляда), с точки зрения рядового читателя: «<...> постараемся видеть в смене общих и крупных планов у Тютчева только то, что может считаться одинаковым для восприятия любого читателя» [Гаспаров 1997, 335]. Прочтение ряда стихотворений с такой позиции позволило выявить некоторые характерные черты тютчевской композиции. Общей личной особенностью его описательной лирики – является «склонность к сравнительной простоте и обозримости пейзажной картины», что отличает ее от фетовской, например. Передача глубины описываемого пространства и смены точек зрения внутри этого пространства Тютчевым достигаются за счет околокинематографических приемов расширения и сужения поля зрения, и перехода от суммарной картины к детализации. Кроме того, функционально важным для нас является понятие интериоризации изображаемого, которое вводится и активно используется (точнее будет сказать «пересаживается» на литературоведческую почву, при этом термин возникал и ранее – например, в работах В. Топорова) в статье, суть которого в смене изображения внешнего мира – внутренним миром лирического героя.

Во всех стихотворениях Тютчева, где упоминается небо и земля (или, по крайней мере, обозначаются – это подавляющее большинство пейзажных стихотворений поэта) последовательность их упоминания, за редкими исключениями, одна и та же – сверху вниз – сперва небо, потом земля. В некоторых примерах это не только последовательность, но связь через движение. Горизонтальное измерение у Тютчева представлено разительно слабее и проявляется лишь в некоторых факультативных случаях: это может быть переход от трехмерного воздушного пространства к одномерной горизонтальной плоскости. Кроме того, горизонталь композиционно может быть воплощена не через зрение, а через слух, когда звук «разливается» в ширину⁴⁰. Говоря о чувственном заполнении, автор выделяет свет и блеск – то есть зрительные образы как доминирующие в пейзажах Тютчева: «блистают, блещут,

и смысл космического процесса, и судьба человеческой души, и вся история человечества» [Соловьев 1922, 51].

⁴⁰ Ср. в стихотворении «Как сладко дремлет сад темнозеленый...» (1835): «Музыки дальней слышны восклицанья, / Соседний ключ слышнее говорит...» [Тютчев 2002, 158].

сияют, сверкают и искрятся светила, небеса, отражающие их реки, горные вершины, даже деревья <...> Чтобы найти аналогии такому царству сияния и блеска, приходится вспомнить разве что Пиндара и таких его продолжателей в России XVIII в., как Ломоносов и Державин» [Гаспаров 1997, 343].

Своеобразно такой пространственный пейзаж вписывается Тютчевым во временной процесс: чаще всего за счет сигнального «уже» или «порою», но есть и разновидность пейзажной темы, прямо провоцирующие включение времени – это стихи о переходной поре суток, об утре и вечере. Эти тексты содержат в себе различные показатели течения времени, в том числе на грамматическом уровне, переход от формы прошедшего, через настоящее к будущему времени глаголов. «В стихах об утре эти переходы резче, в стихах о вечере – плавнее <...> Стихи о переходной поре года, о весне и осени гораздо менее движутся во времени» [Гаспаров 1997, 345].

В заключительной части статьи в подтверждение того, что тютчевской индивидуальности в этом больше, чем может показаться, Гаспаров приводит выборочное сравнение пейзажей Тютчева с пейзажами А. Фета.

3. Ранний урбанизм Маяковского и лирический фрагмент Тютчева

В данной главе нами будет предпринят анализ ранних поэтических текстов Маяковского, с точки зрения их преемственности тютчевской пейзажной традиции. Вследствие того, что тема взаимодействия творчества двух поэтов никаким образом не представлена в научных исследованиях, мы оказываемся в положении относительной свободы выбора методологического подхода, и, одновременно, отсутствия исследовательской опоры, так как ранние урбанистические пейзажи Маяковского, о которых идет речь в работе, строго говоря, не рассматривались в контексте поэтической традиции XIX века.

Не станем забывать, что имя Тютчева однажды возникает в текстах Маяковского – в стихотворении «Надоело» (1916): *Не высидел дома / Анненский, Тютчев, Фет / Опять / тоскою к людям ведомый / иду / в кинематографы, в трактиры, в кафе*⁴¹. Говорить об этом случае в контексте поэтического урбанизма едва ли представляется возможным, поэтическое устройство этого стихотворения относит его к иному этапу творчества Маяковского: здесь находим уже сформировавшееся лирическое «я» поэта, сквозные антимещанские мотивы и другие показатели более позднего, предреволюционного творчества, в то время, как признаки ранних, «зрительных» вещей к этому этапу оказываются сильно редуцированы. Заметим также, что имя Тютчева здесь появляется в группе из трех имен. Тютчев, как и другие два упомянутых поэта здесь не индивидуализирован, и его появление в тексте 1916 года в большей степени связано с нарочито полемичной позицией Маяковского по отношению к поэтическому наследию вообще и соответствующим риторическим пафосом⁴². Как бы то ни было, стихотворение «Надоело» говорит, по крайней мере, о том, что Маяковский знал этих авторов и был знаком с их творчеством.

Имя Маяковского встречается в самостоятельных исследованиях творчества Тютчева, однако, только в виде точечного наблюдения. Так, в предъюбилейной статье А. Лейзеровича «Перечитывая Тютчева» (2001) автор видит позднего Тютчева прямым

⁴¹ Все стихотворения Маяковского цитируются по В. Маяковский «Полное собрание сочинений в XIII томах» (1955-1961).

⁴² Более всего в литературоведении освещена проблема отношения Маяковского к И. Анненскому: см. Харджиев 1970, Лекманов 2000, Кацис 2000, Тырышкина 2007.

предшественником политических агиток Маяковского. В работе Р. Лейбова «Телеграф в поэтическом мире Тютчева: тема и жанр» (2004) при рассмотрении мотива телеграфа как переносчика новостей государственного значения в стихотворении «Вот от моря и до моря...» (1855) упоминается схожий мотив у Маяковского в поэме «Хорошо»⁴³.

Таким образом, мы оказываемся балансирующими между интертекстуальным методом и типологическим. Первое – следствие того факта, что Маяковский действительно был знаком с творчеством Тютчева, на это указывает как существование стихотворения «Надоело», так и известное стремление Маяковского к осмыслению классической русской поэзии – о чем сообщают мемуары современников: Л. Брик в воспоминаниях приводит фразу из дневника Б. Эйхенбаума: «Маяковский ругал Тютчева, нашел только два-три недурных стихотворения: „Громокипящий кубок с неба“ и „На ланиты огневые“ („Весенняя гроза“ и, очевидно, „Восток белел. Ладья катилась...“»)» [Брик 1963, 353], пишет об этом и сам Маяковский в своей автобиографии⁴⁴. Наконец, будучи учеником гимназии, Маяковский едва ли мог избежать знакомства с классиками русской литературы через школьные хрестоматии.

О типологии особого толка становится возможным говорить в связи с историко-литературной концепцией Ю. Тынянова, через взгляд на творчество двух поэтов как проявление «архаической» линии русской поэзии. Обращаясь к традиционному жанру пейзажа на урбанистическом материале, Маяковский, безусловно, хотел предложить новый, поэтически не выраженный ранее взгляд на предметы городского пейзажа. И те конструктивные элементы, которые поэт использует в изображении города, невозможно возвести к пейзажам Тютчева исключительно на основе заимствования, исследователями достаточно точно установлены основные источники, на которые опирается молодой Маяковский, объясняющие многие новаторские приемы молодого футуриста. Важным при этом становится взгляд на конструктивные принципы раннего Маяковского как на сумму приемов, анализ его изобразительного новаторства. Сопоставительный анализ с таким инструментарием должен продемонстрировать неслучайность сочетания того или иного приема и формы в поэзии двух литераторов.

⁴³ Ср.: *Вот от моря и до моря / Нить железная скользит, / Много славы, много горя / Эта нить порой гласит* [Тютчев 2001,] и *Время – / вещь необычайно длинная / были времена – / прошли былинные. / Ни былин, / ни эпосов / ни эпопей. / Телеграммой / лети, / строфа!* [Маяковский 1958, 235].

⁴⁴ Ср.: «Отчитав современность, обрушился на классиков. Байрон, Шекспир, Толстой» [Маяковский 1955, 17].

Данный подход позволяет рассмотреть ранние урбанистические «зарисовки» Маяковского как творческую необходимость, которую Тынянов противопоставляет телеологическому целевому началу, авторскому намерению. Речь идет о тех колебаниях при взаимодействии литературного и социального рядов, которые порождают типологическое подобие (см. раздел 2.1).

В своей концепции эволюции жанра Тынянов называет одним из главнейших жанрообразующих факторов величину текста. В зависимости от формы, каждая деталь произведения определяется по-своему, выражаясь по-тыняновски: величина конструкции определяет законы конструкции. Малая форма урбанистических пейзажей Маяковского есть один из дифференциальных признаков, отличающих и маркирующих эту группу текстов, по сравнению с его последующим творчеством. Этим, в том числе, мы руководствовались при отборе текстов для нашего анализа, поскольку визуальный урбанизм окончательно отходит на второй план в поэзии Маяковского только к 1915 году⁴⁵. Строго говоря, границей раннего пейзажного урбанизма Маяковского, как уже отмечалось выше, является квадриптих «Я» (1913) – это стихотворение, как заглавием, так и своей четырехчастной формой заявляет новый, отличный от предыдущего пейзажного, поэтический вектор, который далее будет заполнять творческое пространство Маяковского. Вместе с этим, произведениями, наиболее сконцентрированно вобравшими в себя черты раннего урбанизма являются непосредственно дебютные тексты Маяковского 1912 года, образующие своего рода «природную» пару – «Ночь» и «Утро». Здесь мы в сжатом виде находим основные дифференцирующие признаки именно раннего Маяковского: фрагментарность, малая форма, городская тематика, формальное отсутствие выразительного сюжета, колористическая и/или визуальная насыщенность, редуцированность лирического субъекта, эмоционально-экспрессивная интонация, особенно частотное использование природных образов. Мы постараемся проследить, как урбанистический пейзаж Маяковского формируется через характерные приемы пейзажной лирики Тютчева – на уровне колористики, важной составляющей для выходца кубофутуристической школы,

⁴⁵ Отследить конкретный момент отказа Маяковского от урбанизма как одной из доминирующих тем это задача для самостоятельного исследования, однако, именно с 1915 года поэт делает поворот в сторону поэтической публицистики, а также начинает тяготеть к большим лиро-эпическим формам, что функционально меняет городские мотивы в его творчестве.

композиции художественного пространства и первых проявлений лирической субъективности.

Безусловно, актуальными при анализе для нас будут и другие тексты футуристического периода. Кроме того, это не означает, что после цикла «Я» стихотворения, включающие элементы приведенной поэтической конфигурации исчезают из творчества Маяковского. Стихотворения «Любовь», «Адище города» (оба 1913), «Еще Петербург» (1914) также отображают городскую среду, хотя в них уже выделяемы отдельные микросюжеты, а в урбанистический пейзаж встраиваются персонажи, появляются дидактические интонации, что в определенной степени отдаляет эти тексты от ранних кубофутуристических картин. То, что Маяковский очень быстро переходит к монументальным жанрам (это позволяет Тынянову назвать его возобновителем державинской оды) – также значительное для нас обстоятельство.

3.2. Колоризм

Стихотворение «Ночь» является первым опубликованным текстом Маяковского. Своеобразная пара пейзажных «зарисовок» 1912 года «Ночь» и «Утро» представляют собой наиболее выразительное поэтическое соединение города и феноменов природы в раннем творчестве поэта. Обоим стихотворениям свойственен высокий уровень цветового насыщения, нагромождение зрительных образов и использование других изобразительных средств. С рассмотрения колористических характеристик мы и хотели бы начать наш анализ. Приведем стихотворение «Ночь» целиком:

*Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.*

*Бульварам и площади было не странно
увидеть на зданиях синие тоги.
И раньше бегущим, как желтые раны,
огни обручали браслетами ноги.*

*Толпа – пестрошерстая быстрая кошка –
плыла, изгибаясь, дверями влекома;
каждый хотел протащить хоть немножко
громаду из смеха отлитого кома.*

*Я, чувствуя плоть зовущие лапы,
в глаза им улыбку протиснул; пугая
ударами в жезл, хохотали арапы,
над лбом расцветивши крыло попугая.*

Как видим, стихотворение начинается с общей экспозиции города в момент надвигающейся ночи. В первом катрене встречается сразу пять наименований цвета, и еще несколько цветовых характеристик представлены имплицитно, через предмет или другие лексические единицы. Группа из первых трех цветовых определений, которые находим в тексте – *багровый, белый, зеленый* – отличаются от всех остальных тем, что данные прилагательные не имеют определяемого слова. Можно предположить, что эти определения являются зависимыми от опущенного здесь существительного «цвет» – с ним они согласуются в роде, числе, падеже, кроме того, учитывая общее нагромождение прилагательных с семантикой цвета, мотив окрашивания проходит лейтмотивом через все стихотворение.

Зрительная память, актуализированная самой темой стихотворения, заставляет нас прочитать *багровый и белый* как небо во время заката. Багровый является устойчивой цветовой характеристикой заката⁴⁶, в то время как белый в пространстве уходящего вечера должен обозначать предзакатные слоистые облака. Пара *багровый и белый* примечательна также тем, что это единственные в стихотворении два рядом стоящие определения цвета. Учитывая, что оба прилагательные описывают единый, композиционно неделимый образ вечернего неба, соединение этих двух компонентов создает эффект смешения красок, то есть *багровый и белый* выражают определенный оттенок, который поэт «приготавливает», используя художественное пространство неба как палитру. Вчерашний студент-живописец Маяковский вполне мог осознавать, что

⁴⁶ Ср. у М. Лермонтова в «Джюлио» (1830): «*Багровый запад с тусклою луной*» или у А. Блока в стихотворении «*Был вечер поздний и багровый...*» (1902).

лексически возможно «смешать» далеко не все цвета, тогда как соединение двух семантически далеких цветов через соединительный союз обеспечивает необходимый результат.

Так или иначе, данные три прилагательных в первой строфе субстантивированы. В этом отношении *багровый*, *белый* и *зеленый* определяют не только те объекты, которые подразумеваются как описываемые в первых стихах (небо, закат, растительность), но также цветовую палитру всего художественного пространства, предшествующего сюжетному времени стихотворения. К началу повествования эта цветовая гамма оказывается *отброшена* и *скомкана*, подчеркиваем значения приставок – удаление от предмета и движение в одну точку. Почти идентичный цветовой образ мы найдем в следующем хронологически за «Ночью» стихотворении «Утро»: *восток бросал в одну пылающую вазу*. Прием окрашивания пространства через слово находим также в «Адище города», где описывается схожее в общем значении сумерек время суток: *Адище города окна разбили / на крохотные, сосущие светом адки*. *Адище* здесь, как нам представляется, становится не только, и не столько эпитетом нравственного порядка, сколько цветовым: предрассветное пространство города окрашивается в красный *багровый* цвет.

Большинство остальных цветовых характеристик в стихотворении «Ночь» объединяются в пары по принципу смены одного цвета другим, при том, что сменяющий цвет чаще всего оказывается разными оттенками одного – желтого. *Зеленый*, подразумевающий, вероятнее всего, городскую флору, подменяется цветом, выраженным через предмет: *бросали горстями дукаты*. Здесь Маяковский снова тонко оттеняет цвет, поэтически воплощая образ деревьев, рассеивающих желтый свет электрических фонарей⁴⁷. В последнем стихе первой строфы искусственный свет выражается напрямую через желтый цвет, который подменяет черный цвет окон. Прилагательное *желтые* в данном случае усилено адъективированным причастием *горящие* – мы получаем своего рода семантическую тавтологию, необходимую для того, чтобы выделить, выдвинуть на первый план *горящие желтые* окна на фоне золотого *желтого* рассеянного света (ср. *бросали горстями дукаты – горящие желтые карты*). Контраст между двумя оттенками подчеркивается также за счет

⁴⁷ С такой интерпретацией солидарен, в частности, И. Сухих в статье ««Литературная матрица» как автопортрет» (Нева» 2011, №6).

эмблематического образа карт, то есть зрительно этот фрагмент представляет собой очерченный предмет (*ладонь – окно – карта*) на однородном фоне.

Во второй строфе исходная цветовая характеристика предметов, подверженных «перекраске» исчезает, колористическое наполнение художественного пространства подчиняется общему цвету вечернего/ночного города, обозначенному в первой части произведения. Городские здания окрашиваются в вечерний *синий* цвет, и здесь примечательно, что сам процесс смены краски передан через мотив накрытия предмета тканью – *увидеть на зданиях синие тоги*⁴⁸. Маяковский снова добивается однородности цветового образа, характеризуя описываемый предмет через кусок набрасываемой ткани; ср. с колоризацией всего пространства через образ материи в начале стихотворения – *багровый и белый отброшен и скомкан*, последующим точечным нанесением цвета, схожим с импрессионистической техникой пуантилизма – *в зеленый бросали горстями дукаты*, и оформленным цветовым образом в конце строфы – *раздали горящие желтые карты*.

Во второй части строфы снова находим основной утверждающийся в художественном пространстве цвет: *И раньше бегущим, как желтые раны, / огни обручали браслетами ноги*. Здесь возникает некоторая неясность в предметной принадлежности определения *бегущим*. Исходить из того, что лексико-грамматически данное причастие может сочетаться только с одушевленным существительным, и потому в этом фрагменте должен прочитываться образ человека или животного – в контексте поэтической культуры раннего Маяковского кажется неуместным. К тому же образ человека, выраженный через сравнение с животным, появляется уже в следующем катрене, этот образ изображен в действии: *Толпа – пестрошерстая быстрая кошка – / плыла, изгибаясь, дверями влекома*.

Стараясь подходить к этому спорному месту максимально «зрительно», успех чего в понимании пейзажей Маяковского отмечался исследователями (см. раздел 1.1.), мы предполагаем, что определение *бегущие* здесь характеризует городские здания, которые упоминаются в первой части строфы. При таком прочтении цветовые образы встраиваются в логику конструируемого Маяковским пейзажа. Взгляд на *бегущие здания* с точки зрения продвижения по городским *бульварам и площадям*, связывает

⁴⁸ Данный мотив в контексте наступления ночи характерен для классической пейзажной поэзии, ср. у Ломоносова в «Вечернем размышлении о Божием величестве» (1743): «*Лицо свое скрывает день: / Поля покрыла мрачна ночь*».

уличные фонари, освещающие нижнюю часть зданий, в единую светящуюся цепь (*огни обручали браслетами ноги*), в то время как верхняя часть городских фасадов по-прежнему окрашена в постзакатный *синий* цвет.

На примере двух рассмотренных катренов мы уже видим, насколько большое значение имеет колоризм и цветовая организация в композиционном построении ранних стихотворений Маяковского. О значимости колоризма в поэзии Тютчева выше уже сообщалось, мы не будем проводить аналогичный анализ цветовой организации в его текстах, но приведем наиболее выразительный фрагмент из стихотворения «Как сладко дремлет сад темно-зеленый» (1835):

*Как сладко дремлет сад темно-зеленый,
Объятый негой ночи голубой!
Сквозь яблони, цветами убеленной,
Как сладко светит месяц золотой!*

В приведенном катрене мы находим четыре прямых цветовых наименования: *темно-зеленый, голубой, убеленный, золотой*. Сами образы, которые автор наделяет цветовыми признаками, сама техника оперирования цветом здесь во много схожа с отмеченными местами в рассматриваемом нами кубофутуристическом пейзаже. У Тютчева мы находим частотное использование оттенков – по сути ни один из названных цветов не может быть назван спектральным, то есть основным. Что касается образной системы – мы видим здесь раннюю ночь, окрашенную в *голубой* цвет, *золотой* свет луны, пропущенный сквозь крону деревьев, и даже точечное «нанесение» краски: *яблони, цветами убеленной*.

Во второй части стихотворения Маяковского цветовая характеристика, по крайней мере, выраженная напрямую через название цвета – ступеневывается. Происходит это отчасти потому, что после двух описательных строф в тексте возникает некоторая сюжетность (в последнем катрене даже появляется лирический субъект), чему сопутствует рост динамизма внутри художественного пространства произведения; отчасти также из-за того, что основной тематический объект стихотворения – *ночь*, наступление которой описано во всех его цветовых фазах, к середине художественного времени окончательно утверждается в пейзажном пространстве произведения – о внимательном отношении Маяковского к этапам фазового перехода речь еще пойдет.

Таким образом, во второй части стихотворения мы имеем дело с имплицитными цветовыми характеристиками, выраженными, как правило, через признак предмета.

Чрезвычайно примечательным для нас оказывается появление в дебютном тексте Маяковского составного колористического прилагательного: *Толпа – пестрошерстная быстрая кошка*. Речь здесь, безусловно, идет о цветовом разнообразии элементов одежды; определение *пестрошерстная* семантически усложнено тем, что сочетает в себе цветовую характеристику и фактурную, кроме того, не совсем ясно, относится ли эта цветовая характеристика непосредственно к ткани одежды, или же *пестрая* раскраска толпы есть результат внешнего цветового воздействия⁴⁹. Своей составной конструкцией определение *пестрошерстная* соотносится с самим образом однородной массы толпы, вытянутой в форме длинного тела, то есть здесь наблюдается образец морфологически-семантического изоморфизма.

Пристрастием к составным прилагательным отличается и Тютчев, который, в свою очередь, унаследовал этот принцип от Державина, «отца русского колористического стиля» [Пумпянский 1928] со свойственным ему тяжелыми барочными конструкциями (ср.: *златобисерное небо; сребророзовая светлица*)⁵⁰. У Тютчева многочисленны примеры более простых составных прилагательных, обозначающих качественно-цветовой признак (*пламенно-чудесной, златобагряна*), но встречаются и семантически-скрепленные примеры, приведем фрагмент из стихотворения «Вчера в мечтах освобожденных...» (1936):

*Вот тихоструйно, тиховойно,
Как ветерком занесено,
Дымно-легко, мглисто-лилейно
Вдруг что-то порхнуло в окно.*

*Вот невидимкой пробежало
По темно-брезжущим коврам,*

⁴⁹ На это намекают как «разбросанные» в катрене образы с общей семантикой кутежа: *плыла, изгибаясь, дверями влекома*, далее: *громаду из смеха отлитого кома* – так и особое внимание раннего Маяковского к городским вывескам.

⁵⁰ Имеются даже пародии, высмеивающие именно этот державинский принцип. Например, текст А. Сумарокова «Ода в громко-нежно-нелепо-новом вкусе» (1802).

*Вот, ухватясь за одеяло,
Взбираться стало по краям*

Цветопись Тютчева выходит за рамки зрительных образов и подключает акустические и эмоциональные тона. Так или иначе, оба поэта используют составные прилагательные с колористическими компонентами чаще всего для расширения цветового образа за счет дополнительных семантических обертонов. У Маяковского уже в следующем за «Ночью», стихотворении «Утро» (1912) встречается трехчастное составное прилагательное – *страдающе-спокойно-безразличных*; в историко-стилистическом отношении данный пример кажется совсем близким к державинским оборотам.

Желтый цвет проходит красной нитью через все стихотворение, в различных оттенках, воплощенный в разных формах – его повсеместное присутствие утверждает победу искусственного света города над темнотой природной ночи. В пределах небольшого стихотворения Маяковский использует все спектральные цвета, приводит разные оттенки одного цвета, при этом в колоризме города явно преобладает цвет ночного городского освещения. В третьем катрене, рисуя «жизнь ночного города», находим еще одно скрытое указание на желтый, или, по крайней мере, другой металлический цвет, в образе *смеха отлитого кома*.⁵¹

Любопытное цветовое наполнение встречаем в заключительной строфе – при том, что ни колористических наименований, ни, собственно, качественных прилагательных здесь нет, автор определенно акцентирует внимание на цветовых признаках изображаемых предметов. На это указывает, в частности, специфический выбор изобразительных компонентов: в третьем стихе появляется колористически выразительный образ *хохочущих арапов*, передающий черный цвет. Примечательно здесь также само использование архаизма *арапы* – до этого, во втором катрене, мы встречаем историзм *тоги*. *Арап*, ко всему прочему, имеет дополнительное значение, читаем в «Словаре русского языка» С. Ожегова: «Ара́п <...> 2. Плут, мошенник (прост. устар.) / *На арапа* (разг.) – плутовски» [Ожегов 1984, 27]. Такое дополнительное содержание без труда встраивается в образно-метафорическую систему произведения, более того – образует единое семантическое поле с *дукатами* (золотые монеты) и

⁵¹ Ср. также далее: «ударами в *жесть*, хохотали *арапы*».

желтыми картами из первой строфы. И все же это значение может рассматриваться только как дополнительное к основной, слишком отчетливо здесь вырисовывается образ темного городского сооружения (ср. *хохотали арапы с черным ладоням сбежавшихся окон*), вероятнее всего церкви: *удары в жесть* как колокольный звон. В пользу такой интерпретации говорит и сквозной антропоморфизм архитектурных сооружений в стихотворении, ср. *ладони окон – ноги зданий – лбы арапов*. Наконец, полное собрание красок в одном образе представлено в финальной части текста: *над лбом расцветивши крыло попугая*.

Здесь, очевидно, автор снова переключается на описание небесного пространства, с его широким цветовым диапазоном, и характеризует его через один единственный образ пестрого *крыла попугая*; мы снова видим здесь сочетание цветовой характеристики и формальной: форма *крыла* – форма небесного зарева. Налицо кольцевая композиция стихотворения, однако, если словесное изображение возвращается к предмету заката – неясна целесообразность вынесения в заглавие стихотворения конкретного времени суток, ночи; нам представляется, что повторно обращаясь к небесному пейзажу, Маяковский реализует кольцевую композицию на двух уровнях. Во-первых, на собственно образном: начиная с описания небес, автор им же и заканчивает. Но также здесь возможно усмотреть кольцевое построение в его сюжетном понимании, то есть в заключительной части стихотворения речь идет не о закате, а наоборот – рассвете, ср. *багровый и белый отброшен и скомкан* и *над лбом расцветивши крыло попугая*, значение приставки *рас* – увеличение предмета в пространстве, перенос на более широкий круг явлений. Таким образом, стихотворение, несмотря на малую форму, описывает ночь протяжно, в разных ее фазах.

Стихотворение «Утро», хронологически следующее за «Ночью», и образующее с ним тематическую пару, отличается резкими формальными привнесениями. После примера почти классического стихосложения, здесь мы сталкиваемся с формой, тяготеющей к вольному стиху. Колоризм в этом стихотворении также значительно редуцирован, из прямых цветовых наименований мы встречаем всего одно, не так многочисленны и примеры косвенной колористической характеристики; тем не менее, в этом стихотворении сохраняются все жанрообразующие признаки урбанистического пейзажа Маяковского: абсолютное господство зрительных образов, поэтизация технического прогресса, отсутствие лирического начала.

В этом тексте, по сравнению с предыдущим, ночным стихотворением, наравне с некоторым уменьшением природной пейзажности, возрастает собственно городская тематика, что сказывается и на цветовом оформлении. Так, мы снова встречаем множество предметов, с колористической точки зрения указывающих на металлический цвет; однако, бросается в глаза существенное различие: в «Ночи» за «металлическими» образами скрывается, во-первых, желтый цвет, со всеми его оттенками, и, во-вторых, самим изображаемым предметам не свойственен пафос научно-технического прогресса, это по большей мере универсальные предметы, для которых категория времени не так актуальна: *в зеленый бросали горстями дукаты; огни обручали браслетами ноги; ударами в жесть хохотали арапы*. В «Утре» образы с металлическим цветонаполнением все чаще оказываются окрашены в серый (серебряный) цвет, и сами объекты описания здесь имеют прогрессивный характер. Приведем первую часть стихотворения:

Угрюмый дождь скосил глаза.

А за

решеткой

четкой

железной мысли проводов –

перина.

И на

нее

встающих звезд

легко оперлись ноги.

Начнем с того, что уже метеорологическая характеристика художественного пространства задает серую тональность всему стихотворению: *угрюмый дождь скосил глаза*. Далее следует целый метафорический «сплав», где на лексико-семантическом уровне серый цвет становится сквозным: *А за / решеткой / четкой / железной мысли проводов – / перина*. Постараемся зрительно расшифровать этот метафорический ряд, чтобы раскрыть его цветовое наполнение. Образ *решетки* должен формироваться из дождевых полос, упомянутых в первом стихе – серый цвет здесь реализуется вдвойне. Что касается *перины проводов*, то этот образ многоплановен, в нем тонко сочетаются

центральные образы природной и урбанистической поэзии; *перина*, постельная принадлежность и явный прозаизм в этом контексте соотносятся с облачным небом, *провода железной мысли* достаточно прозрачно указывают на городские линии электропередач, однако, также могут соотноситься с природным электрическим зарядом – громом и молнией.

В контексте такого прочтения возникает несколько соображений, касающихся тютчевского следа в стихотворении «Утро». Во-первых, композиционно очень близкий мотив присутствует у Тютчева в стихотворении «На новый 1855 год»: *Еще нам далеко до цели, / Гроза ревет, гроза растет, – / И вот – в железной колыбели, / В громах родился Новый год*. Обращаем внимание на сочетание образа *железного грома* и небесного пространства как *колыбели* – предмета с семантикой сна и развития. Кроме того, своего рода *железной мысли провода* появляются у Тютчева в философском размышлении «Вот от моря и до моря...» того же 1855 года: *Вот от моря и до моря / Нить железная скользит, / Много славы, много горя / Эта нить порой гласит*. Обращение к теме технического прогресса в поэзии Маяковского – неотъемлемая черта, связанная, в том числе, с футуристическим пафосом взаимодействия человека и стремительно развивающейся техники; в случае Тютчева эта тема приобретает резко философский оттенок, но – что важно для нас – старший поэт также обращает внимание на зрительные характеристики предметов технологического прогресса, ср. образ парохода в «По равнине вод лазурной...» (1849): *Огнедышащий и бурный уносит нас змей морской*. К слову, Т. Смолярова в своей книге «Державин. Зримая лирика» (2011) связывает интерес к зрительным образам у Державина и Тютчева (корнями уходящий к поэтическому наследию Гете) с технологическим прорывом, присущим историческим эпохам поэтов вообще – эта линия очевидно может быть продолжена именем Маяковского. Оба приведенных выше стихотворения Тютчева («На новый 1855 год» и «Вот от моря и до моря...») нельзя отнести к пейзажной лирике, однако, описание природы через «металлические» образы – также часто используемый им прием: *Вновь надо мною опустился / Его свинцовый небосклон; В искрах катится река, / Словно зеркало стальное*, не говоря уж о благородных металлах. В случае Маяковского интерес представляет эволюция *металла* как признака предмета: в более поздних крупных стихотворениях *металл* или его признак почти неизменно используется в переносном значении – очень крепкий, сильный; ср. в «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» (1926): *Мы живем, / зажатые / железной клятвой*, в «Разговоре

с фининспектором о поэзии» того же года: *Долг наш – / реветь / медногорлой сиреной*, наконец, в неоконченной поэме «Во весь голос» (1929-1930): *Стихи стоят / свинцово-тяжело*. В рассматриваемой же нами группе урбанистических пейзажей, как это уже было отмечено, *металлические* образы с той же систематичностью используется для цветовой и качественной – зрительной характеристики: *Че- / рез / железных коней / с окон бегущих домов / прыгнули первые кубы; Читайте железные книги* (об уличных вывесках); *В расплаве меди домов полуда*. К такому построению метафорической системы, кажется, Маяковского также должна была привести колористическая традиция XIX века.

Отметим, что *желтый* цвет в стихотворении «Утро» семантически продолжает цветовую линию предыдущего стихотворения: он, как и в «Ночи» характеризует городские источники цвета, и является одним из доминирующих в художественном пространстве. Вместе с этим, в отличие от все той же «Ночи», где редкие городские объекты называются напрямую, но, в большинстве случаев, выражаются через признак, в том числе центральный образ, городское освещение – в рассматриваемом стихотворении мы находим значительно большее количество элементов урбанистического мира; собственно, впервые появляется названный напрямую городской источник света: *Но ги- / бель фонарей, / царей / в короне газа, / для глаза / сделала больней / враждующий букет бульварных проституток* – появление фонаря после достаточно прозрачного образа *проводов железной мысли* увеличивает пафос научно-технического прогресса в стихотворении (ср. также с рефлексией над техническим прогрессом в поэме «Люблю»: *А я обучался азбуке вывесок, листовая страницы железа и жести*).

Два выделенных цвета, *серый* и *желтый* абсолютно доминируют в колористическом наполнении художественного пространства и предстают в стихотворении в определенном цветовом «противостоянии», то есть могут чередоваться, смешиваться, и сменять один другой. Так, в уже приведенном фрагменте присутствует образ *короны газа*; учитывая, что мы имеем дело со зрительным образом (подчеркнуто: *для глаза сделала больней*), с большой вероятностью, этот образ должен обозначать утренний туман – который имеет устойчивую цветовую характеристику. Гашение фонарей происходит с *коронной газа* на «голове», то есть как бы «внутри» тумана, что подчеркивается сменой качества описываемого пейзажа – серый цвет одерживает верх.

В словосочетании *для глаза сделала больней* просматривается некая субъективная оценочность; говорить о лирическом субъекте здесь нельзя, однако, физиологическая боль, выраженная лексически оказывается окрашена в субъективную модальность. В таком контексте интересным представляется образ *букета бульварных проституток*, которым и вызвано ощущение боли; невооруженным взглядом здесь можно заметить параллель с образом *толпы* из предшествующего стихотворения «Ночь»: *толпа – пестрошерстная быстрая кошка*: во-первых, обитатели города также группируются в единый собирательный образ (*кошка – букет*), вместе с этим этот цельный образ характеризуется как составной, образованный из разных делателей; в первом стихотворении на это указывает цветовой эпитет *пестрошерстная*, в «Утре» – *враждующий*, кроме того, сам *букет* подразумевает наличие составных частей. При таком прочтении сопоставима становится и позиция лирического субъекта (во втором случае выраженного имплицитно) по отношению к изображаемой группе людей: *толпа – пестрошерстная быстрая кошка // в глаза им улыбку протиснул* в «Ночи» и *враждующий букет бульварных проституток // для глаза сделала больней* в «Утре» (подробнее о субъективной/лирической составляющей будет сказано ниже). Нам было необходимо раскрыть этот метафорический ряд, чтобы рассмотреть цветовую семантику в следующем фрагменте, где встречается единственное название цвета во всем стихотворении. Приведем этот фрагмент:

*И жуток
шуток.
клюющий смех –
из желтых
ядовитых роз
возрос
зигзагом.*

Желтый, до этого устойчиво употребляемый как признак городского освещения, подталкивает нас прочесть этот цвет аналогичным образом и здесь, однако, при такой интерпретации мы встретились бы с массой противоречий: *фонари* были погашены в предыдущем фрагменте, кроме того, любого рода *возрастание* со стороны уличного освещения было бы нелогичным в контексте утреннего пейзажа. Отталкиваясь от

увиденного в предыдущем фрагменте (с которым данный, кстати, связан соединительным союзом *и*), мы делаем предположение, что речь здесь продолжает идти об образе *бульварных проституток*. Помимо явной семантической смежности образов *букета* и *роз*, окрашивание группы городских проституток в *желтый* соответствует логике колористического развития в произведении: в условном противостоянии городского освещения (*желтый*) и утреннего дождя и тумана (*серый*) последняя пара одерживает верх, чем выделяет образ *бульварных проституток* на общем фоне, таким образом, с *погашением* фонарей в художественном пространстве *возрастает* образ проституток – они перенимают *желтую* цветовую характеристику. *Желтый* семантически удачно встраивается в этот образ, учитывая сложившуюся культурную символику этого цвета, в частности, в прозе, начиная со второй половины XIX века желтый цвет связывается с негативными коннотациями болезней, алчности и прочими: ср. памфлет Горького «Город желтого дьявола» (1906). Таким образом, испозуя всего один напрямую названный цвет, Маяковский, тем не менее, выстраивает в стихотворении четкую цветовую организацию, которая композиционно структурирует и метафорический слой.

В заключительном фрагменте стихотворения ярковыраженная цветовая характеристика отсутствует:

*За гам
и жуть
взглянуть
отрадно глазу:
раба
крестов
страдающе-спокойно-безразличных,
гроба
домов
публичных
восток бросал в одну пылающую вазу.*

Любопытен финал стихотворения, после продолжительного природно-городского противостояния, в стихотворении наступает кульминация – восход солнца. Эта часть

произведения композиционно обособлена и сопровождается эмоционально-субъективной оценкой: *За гам / и жуть / взглянуть / отрадно глазу*. Повествователь изображает два городских элемента, один из которых – публичный дом, соотносимый с образом *бульварных проституток*, другой менее прост для интерпретации: *раба крестов страдающе-спокойно-безразличных*; как бы там ни было, заключительный стих указывает на то, что и эти два образа оппозиционны друг другу, так как восход объединяет их в цветовом отношении: *восток бросал в одну пылающую вазу*. В приведенном стихе мы видим последний колористический эпитет *пылающий*, который нейтрализует все остальные цвета в художественном пространстве стихотворения. Данная цветовая характеристика восхода напрямую соотносится с *желтым* – так, этот цвет, претерпев ряд метаморфоз, обволакивает собой все изображаемое пространство.

3.2. Композиция художественного пространства

По ходу колористического анализа нам приходилось сталкиваться с проблемой композиционной организации стихотворения. Имея перед собой достаточно детальную характеристику композиции пространства в лирике Тютчева, посмотрим с той же точки зрения на то, по каким композиционным законам строится стихотворение «Ночь», как оно раскрывается в последовательности фраз, как сменяются образы, движения взгляда.

Вступительный стих воспроизводит воздушное поле, учитывая, что *багровый* здесь контекстуально сочетается с *закатом*⁵² – используя гаспаровские понятия, мы имеем дело с суммарной картиной, охватывающей все пространство от неба до земли, когда взгляд, соответственно, обращен наверх. В следующем стихе речь уже не может идти о глобальном пространстве, *зеленый* в компании с *горстями дукатов*, как уже предполагалось, материализуется в образ деревьев, рассеивающих свет загоревшихся электрических фонарей – таким образом, читательский взгляд опускается, поле зрения несколько сужается и перед нами общий план деревьев вдоль улицы. Не упустим возможность указать здесь на явную тематико-лексическую переключку с текстом Тютчева «День и ночь» (1839):

Но меркнет день – настала ночь;

Пришла – и, с мира рокового

⁵² Замена предмета его признаком – характерный прием новой футуристической живописи.

Ткань благодатную покрова
Сорвав, отбрасывает прочь...

Наделения природных материй свойствами материй физических у раннего Маяковского – один из частотных приемов. В «Из улицы в улицу» (1913) находим похожий мотив: *Лысый фонарь / сладострастно снимает / с улицы / черный чулок*⁵³.

Вернемся к художественному пространству «Ночи»: во второй половине первой строфы взгляд остается на том же уровне, описываются здания, в окнах которых зажигается свет. Отметим здесь планомерный ввод одушевления природных (у Маяковского – городских) объектов, ср. с аналогичным развитием композиции в «Осеннем вечере» (1830) Тютчева: *над грустно-сиротеющей земле; и, как предчувствие сходящих бурь*. Во второй строфе взгляд перемещается еще ниже – и достигает дорожного пространства, мотив раздевания сменяется мотивом одевания⁵⁴. Далее происходит максимальное сужение взгляда: от общего изображения толпы картинка детализируется на *каждом* из этой толпы, и в этом фрагменте примечательны два нюанса: во-первых, то, что при стремительном одушевлении городских объектов – люди, наоборот, изображены значительно менее окультуренно, как однородное плывущее тело⁵⁵; во-вторых, здесь впервые в художественном пространстве стихотворения отчетливо возникает горизонтальное измерение, и, что примечательно для нас – в виде текущей, изгибающейся материи: аналогия с рекой очевидна. Вообще, стоит отметить, что все образы, возникающие в тексте, так или иначе оформляют центральный описательный объект – улицу (ряд фонарей и деревьев, здания, бульвары, толпа – одна и та же линейная форма), таким образом, горизонтальная ось постоянно присутствует в пространстве произведения, но в скрытом виде. Заканчивается стихотворение практически образцовым интериоризованным финалом с обобщением: появляется лирический герой с эмоционально-оценочной позицией, после чего следует обобщенный взгляд.

⁵³ Кроме того в «Порт» (1912): *Простыни вод под брюхом были*, в «За женщиной» (1913): *и, выдрав солнце из черной сумки, / ударил с злобой по ребрам крыши*. Этим примеры не исчерпываются.

⁵⁴ В «День и ночь» находим то же «переодевание» природы, обратное Маяковскому: *Над этой бездной безымянной, / Покров наброшен златотканый*, и далее: *Ткань благодатную покрова / Сорвав, отбрасывает прочь...*

⁵⁵ Также кошка как устойчивый символ города – толпа, таким образом, наоборот, урбанизируется.

Схематично композиционную последовательность стихотворения «Ночь» можно выстроить следующим образом: общий план, движение взгляда вниз с постепенным сужением и нарастающей одушевленностью, крупный план и проявление горизонтального измерения, интериоризация и остановка на общем плане.

Обратимся к композиции художественного пространства стихотворения «Утро». Описание, как и в предшествующем стихотворении, начинается с общего пространства, которое заполнено косым дождем – здесь одушевление вводится автором с самого начала, и усиливается двойным эпитетом: *угрюмый* и косвенным *глаза*. Характеристика дождя в такой форме встречается у Маяковского и в других текстах, в «Вывескам» (1913) в заключительном пассаже о дождливом вечере: *Когда же, хмур и плачевен, / загасит фонарные знаки*, стихотворение «Кое-что про Петербург» (1913) начинается: *Слезают слезы с крыши в трубы, / к руке реки чертя полоски*. Одушевление на грани интериоризации (вместе с соединением описываемого верха и низа через движение) в зачине стихотворения часто встречается и у Тютчева: *Ночное небо так угрюмо, / Заволокло со всех сторон; Неохотно и несмело / Солнце смотрит на поля* и др. Здесь мы сталкиваемся с некоторой сомнительностью приписывания Тютчеву приема, который может быть характерен для пейзажной лирики в целом, однако, даже выборочное сравнение с Фетом, произведенное Гаспаровым демонстрирует, что такая техника (в приведенных выше фрагментах просматривается комплекс приемов) занимает значительное место в идиостиле Тютчева⁵⁶.

Следующий «кадр», синтаксически отделенный от предыдущего противительным союзом, представляет собой совмещение, на дальнем зрительном плане *перины* – облачного неба рисуется ближний план линий электропередач⁵⁷.

В качестве примера такого совмещения у Тютчева приведем фрагмент стихотворения «Как сладко дремлет сад темнозеленый»: *Сквозь яблони, цветами убеленной, / Как сладко светит месяц золотой!*. Далее взгляд сохраняет прежний фокус, появляется вертикальное движение снизу вверх: *И на / нее / встающих звезд*, но

⁵⁶ Сравнение с Фетом присутствует и в статье Ю. Лотмана «Поэтический мир Тютчева», (1990) где автор говорит о «внеличностном характере» поэзии Тютчева.

⁵⁷ Здесь узнаваемы зачатки «строительного» пафоса Маяковского. Б. Пастернак в книге «Люди и положения» приводит цитату Маяковского по поводу их мировоззренческих различий: «Вы любите молнию в небе, а я — в электрическом утюге» [Пастернак 1982, 228].

уже в следующей строке оно пресекается нисходящим действием самих одушевленных звезд: *легко оперлись ноги*.

Напомним, что текст Маяковского достаточно явно восходит к тютчевскому стихотворению «Летний вечер» (1828), которое изобилует антропоморфическим описанием природы: *Уж солнца раскаленный шар / С главы своей земля скатила; Как бы горячих ног ея* (природы – А.Л.) / *Коснулись ключевые воды*, а в примере со звездами тютчевский образ почти идентичен образу из «Утра»: *Уж звезды светлые взошли / И тяготеющий над нами / Небесный свод приподняли / Своими влажными главами*. Обоим стихотворениям свойственно не только вертикальное движение взгляда сверху вниз, но и обозначение верха и низа через материально-телесные образы: у Тютчева в начале стихотворения читаем: *С главы своей земля скатила*, а в заключительных стихах говорится о ногах природы – у Маяковского, в свою очередь, стихотворение начинается с угрюмых глаз дождя, а материальный низу в финале соответствует образ *гроба домов публичных* (сочетание материального и – имплицитно – телесного низа).

Подобно композиционной последовательности в «Ночи», далее, вслед за обращением к небу взгляд фокусируется на уличном освещении, с тем отличием, что здесь снова наблюдается некоторое совмещение, публичные женщины возникают на фоне погашенных уличных фонарей – или, точнее будет сказать, что Маяковский усложняет, «выворачивает наизнанку» свой прием «обнажения» (один из излюбленнейших, ср.: *Лысый фонарь / сладострастно снимает / с улицы / черный чулок*), и здесь обнажение происходит за счет смены освещения – гибели искусственного света и возникновения естественного. Кроме того, в этом фрагменте примечательно появление самого зрительного органа: *для глаза / сделала больней* (открытое обозначение взгляда в стихотворении появится еще раз: *взглянуть отрадно глазу*), метонимический характер образа глаз, с точки зрения здесь работает на объективность взгляда, на нейтральную оценку описываемого (ср. с фрагментом из «Надоело»: *Осторожно поднимаю глаза [...] Вижу / вправо немножко*).

У Тютчева в «Над виноградными холмами» (1836) такое «эффект остранения» достигается заменой органа зрения и его носителя на сам взгляд: *Взор постепенно из долины, / Подъемлясь всходит к высотам / И видит на краю вершины / Круглообразный светлый храм*, а в «утреннем» стихотворении «Молчит сомнительно Восток...» (1865) автор «ломает четвертую стену» и обращается к читателю: *Но к небу поднимите взор... / Смотрите, полоса видна*.

Заключительная часть стихотворения Маяковского представляет собой сплав образов, не поддающихся простой дешифровке без привлечения дополнительного материала, и мы не беремся устанавливать однозначное толкование этого места. Но, взглянув на лексико-синтаксическое построение текста здесь, мы видим, что за обозначением зрительного направления (*За гам / и жуть / взглянуть / отрадно глазу*) следует перечисление двух объектов (*раба и гроба*), которые противоположны друг другу (в первом случае очевидна религиозная символика, во втором – появляются публичные дома), и в заключении оба эти предмета оказываются «брошены востоком» *в одну пылающую вазу* – по всей видимости, освещены восходящим солнцем.

Здесь следует вспомнить характерный прием раннего Маяковского – поэтизацию низкого, внелитературного и, конкретно, совмещение слов и образов с несовместимым смысловым тоном. Тем более, что этот прием в эксплицитном виде мы наблюдаем в другом месте рассматриваемого стихотворения: *И жуток / шуток / клюющий смех – / из желтых / ядовитых роз*. Таким образом, становится ясно, что *отрадно* взгляду здесь возникает не только вследствие созерцания художественного пространства (городского пейзажа), но также при совмещении несхожих городских объектов, которые «мажутся одной краской».

Вслед за совмещенным планом композиционная стратегия продолжает частично повторять стихотворение «Ночь» – следует сужение взгляда, точка зрения фокусируется на проститутках, которые продолжают изображаться через образ цветов, с характерным привлечением слухового образа (*И жуток / шуток / клюющий смех*), при общем доминировании зрительных. Далее в поле зрения впервые появляется горизонтальное измерение – взгляд уходит в сторону от *кустов*, но уже в следующих стихах становится понятно, что это движение не получит развития, и оно необходимо только для выхода в типичное для Маяковского пейзажа заключительное обобщение. Интериоризация, по крайней мере, очевидная в данном финале отсутствует, хотя если принять во внимание наше наблюдение об эмоциональной составляющей заключительной части, то определенное «движение внутрь» здесь все же имеется.

Итак, как видим, композиционная последовательность стихотворения «Утро» во много повторяет последовательность «Ночи», но с некоторым усложнением. Текст начинается с общего плана с одушевлением (которое сохранится по ходу всего описания), после чего, при помощи наложения устанавливается точка зрения на небо снизу вверх. Далее взгляд опускается и перед нами еще одно наложение, тяготеющее к

микросюжету (погашение фонарей – смена вида проституток), затем сужение, зрение фокусируется на «кустах роз», после чего финальный обобщенный взгляд на утренний город.

Хотим отдельно отметить одну из центральных особенностей, связывающих тютчевский пейзажный фрагмент и урбанистические зарисовки Маяковского – их внутренний динамизм, изображение природы/города через движение, что отчасти было продемонстрировано в настоящем разделе. Такой эффект достигается не только посредством специфической организации композиции художественного пространства, но и за счет особого выбора лексико-семантических средств, протраивания внутреннего сюжета и использования риторических фигур, способствующих динамизации художественных образов.

Большинство городских пейзажей Маяковского, изображают описываемое пространство в момент «перехода», в рассматриваемых нами стихотворениях это переход фазовый, вечера в ночь, ночи – в утро. В связи с этим, статичная пейзажная поэзия, которая в своем классическом лессинговском виде не имеет движения – временной последовательности событий, идущей в такт с временной последовательностью слов, приобретает сюжетные черты, описываемые предметы меняют свое качество в зависимости от изменений пространства, в котором они находятся. В стихотворении «Ночь» это связано с уникальной колористической организацией, которая позволяет автору отобразить в стихотворении малой формы процесс наступления ночи, ее продолжения, перетекающего в утреннюю зарю. Здесь даже подчеркивается цикличность описываемого явления: *Бульварам и площади было не странно / увидеть на зданиях синие тоги*. В следующем стихотворении «Утро» колоризм выражен не так броско, однако изображение городских элементов и природных явлений во взаимодействии, на фоне все того же фазового перехода, делают пейзаж Маяковского с его пафосом природно-городского противостояния соотносимым с примерами поэтических текстов с выраженным нарративом.

Динамизм, достигнутый схожим образом мы можем найти и в других урбанистических вещах автора; ср., например в «За женщиной» – стихотворение начинается с наступления ночи: *Раздвинув локтем тумана дрожжи, / цедил белила из черной фляжки* (о месяце) и заканчивается восходом, здесь о востоке: *и, выдрав солнце из черной сумки, / ударил с злобой по ребрам крыши*. Стоит ли говорить, что мотив

смены времени суток является одним из центральных в пейзажной лирике Тютчева; в его коротких фрагментах изображение природы в переходный момент позволяет расширить границы художественного пространства и придать произведению космический размах. В стихотворении «День и ночь», кажется, самом цитируемом Маяковским, две части посвящены двум вынесенным в заглавие временам суток, с особым вниманием к переходным моментам: *Но меркнет день – настала ночь; / Пришла – и, с мира рокового / Ткань благодатную покроя / Сорвав, отбрасывает прочь.* В том же ключе выполнен короткое размышление «Смотри, как запад разгорелся...» (1838): *Смотри, как запад разгорелся / Вечерним заревом лучей, / Восток померкнувший оделся / Холодной сизой чешуей.* В этом стихотворении Тютчев напрямую ставит вопрос о тождественности восхода и заката с зрительно-воспринимаемой точки зрения.

Динамизация художественного изображения также напрямую связана с лексическим набором в произведениях обоих поэтов. Характерно здесь абсолютное доминирование глагольных форм со значением действия, ср. в стихотворении «Ночь»: *отброшен, бросали, раздали, плыла, протащить* и т.д. Особенно специфическим является достижение эффекта движения через комплекс метафор, который формирует художественное пространство определенным образом; например, в стихотворении «За женщиной» – здесь настойчиво вырисовывается продольное углубленное пространство: *раздвинув локтем тумана дрожжи; в расплаве меди домов полуда; глумясь тащили сквозь щель порога.* У Тютчева при изображении природы «в движении» также видим преобладание глаголов действия, ср. в «Какой дикое ущелье...» (1935) в пределах двух катренов: *бежит, спешит, лезу, взобрался, спешишь.* Выше, по ходу анализа композиции художественного пространства уже отмечался систематически использующийся мотив набрасывания/снятия ткани при изображении наступления того или иного времени суток; ср., помимо уже приведенных примеров: *и, выдрав солнце из темной сумки* («За женщиной») – *И день отрадный, день любезный, / Как золотой покров, она свила* («Святая ночь на небосклон взошла...»).

Все вышеописанные особенности в совокупности способствуют расширению границ художественного пространства в поэзии двух авторов. Короткие пейзажные зарисовки достигают космических масштабов и отображают не сиюминутное состояние описываемого пространства, а цикличное устройство материального мира.

3.3. Лирический субъект

Стихотворение «Ночь», кроме всего прочего примечательно тем, что здесь на короткий момент появляется лирический субъект, выраженный напрямую, личным местоимением: *Я, чувствуя платья зовущие лапы, / в глаза им улыбку протиснул; пугая*. Проблема лирического субъекта, и, в большей мере, лирического героя – неотъемлемая часть поэтики зрелого Маяковского, с его монументальными формами, рефлексией над своей собственной личностью и образом поэта-просветителя. Для поэтической канвы раннего Маяковского появление в пространстве текста индивидуализированного субъекта – случай исключительный. Человеческими качествами в ранних вещах наделяются городские и природные объекты, здесь Маяковский, следуя за классической пейзажной традицией в поэзии, использует множество олицетворений и антропоморфических метафор (примеры бесчисленны: *Бульварам и площади было не странно / увидеть на зданиях синие тоги; Угрюмый дождь скопил глаза; В ушах оглохших пароходов / горели серьги якорей* – из первых трех стихотворений Маяковского, соответственно).

«Ночь» является одним из трех ранних произведений, где в повествование включается лирический субъект. Отдельный случай представляет собой стихотворение «А вы могли бы?» (1913) – здесь лирический субъект становится также объектом произведения, а тема с урбанистического пейзажа переносится на метод описания этого самого пейзажа, но не выходит за рамки художественного мира. Потому этот текст с его метаописательным характером не становится в один ряд ни с хронологически близкими текстами «Нате» (1913), «Кофта фата», «А все-таки» (оба – 1914), где наблюдаем более претенциозного лирического субъекта, ни со стихотворениями «Ночь» и «Уличное» (1913): *Вбиваю гулко сваи / бросаю в бубны улиц дробь я*.

Лирический субъект, который появляется в этих текстах, характерен тем, что он не персонифицирован, в нем не проявляется никакой соотнесенности с реальным авторским лицом и актуальными проблемами действительности. Можно сказать, что герой здесь в большей мере олицетворяет собирательный образ человека, то есть через него раскрывается проблема отношений между человеком и описываемой средой, в нашем случае – урбанистическим пейзажем. Так, в рассматриваемых здесь стихотворениях мы находим две частотные для пейзажной лирики модели отношений между человеком и окружающим миром.

В «Уличном», где появление лирического субъекта так же эпизодично, как и в «Ночи», человек находится в гармонии с городским пространством, и самохарактеризуется через сравнение с элементами урбанистического пейзажа:

*Вбиваю гулко шага сваи,
бросаю в бубны улиц дробь я.*

В противовес сквозному антропоморфизму изображенных городских объектов (*скакала крашеная буква; Подняв рукой единый глаз / кривая площадь крѣлась близко*), облик лирического субъекта представлен как продолжение урбанистической зарисовки; в частности, со сваями, вбиваемыми в землю, отождествляется передвижение ног героя при ходьбе, и здесь образ реализует, во-первых, формально-зрительное сравнение: ноги как *сваи*, кроме того, такое сравнение буквально физически встраивает лирический субъект в материю города. Второй стих, *бросаю в бубны улиц дробь я* – выводит уподобление лирического субъекта городу на акустический уровень. Герой не только оказывается одним из участников городского «ансамбля», но и косвенно руководит им, его движение – медиатор, который приводит музыку улиц в действие.

Для пейзажной поэзии Тютчева, во многом основывающейся на романтических натурфилософских идеях, характерна тема единения человека и природы. В стихотворении 1835 года «Тени сизые смешались...» мотив смешения является сквозным для всего повествования; смешиваются краски сумрачного пейзажа: *Тени сизые смешались, / Цвет поблекнул, звук уснул*⁵⁸, взаимопроникновение на лексико-семантическом уровне посредством пространственного предлога «в»: *Жизнь, движенье разрешились / В сумрак зыбкий, в дальний гул*, и, наконец, в середине произведения лирический субъект переходит к рефлексии над собственным местом в ночном пейзаже: *Все во мне, и я во всем*, вторая часть стихотворения целиком посвящена желаемому единению сумрачного пейзажа и повествователя: *Сумрак тихий, сумрак сонный, / Лейся в глубь моей души*, и в финале: *С миром дремлющим смешай!*. В более позднем стихотворении «Колумб» (1844), вслед за первым восьмистишием, восхваляющим знаменитого мореплавателя – во втором Тютчев переходит к

⁵⁸ Кроме того, сам сизый цвет по определению является смешанным, ср. у Ожегова: «Сизый <...> Темно-серый с синеватым оттенком» [Ожегов 1984, 543].

натурфилософской дидактике, и утверждает непоколебимое родство природы и человека: *Так связан и сроднен от века / Союзом кровного родства / Разумный гений человека / С живою силой естества*. Примеры могут быть найдены и в поэзии позднего периода творчества Тютчева.

В поздней тютчевской лирике в дуалистическую образную систему, представленную многочисленными оппозициями, проникает новое противопоставление «человек и общество». Появление этого мотива намечается уже на раннем этапе творчества, и может быть связано с так называемым романтическим историзмом, как, например, в стихотворении «*Душа моя, Элизиум теней...*» (начало 1830-ых), повествователь противопоставляет современные социальные потрясения⁵⁹ спокойствию прошлого: *Душа моя, Элизиум теней, / Что общего меж жизнью и тобою! / Меж вами, призраки минувших, лучших дней, / И сей бесчувственной толпою?..*, ср. также в более позднем «*О, как убийственно мы любим*» (1851): *Толпа, нахлынув, в грязь втоптала / То, что в душе ее цело*. Образ толпы у Тютчева, как и у других поэтов этого направления имеет устойчиво отрицательную коннотацию⁶⁰.

Этот мотив появляется во втором пейзажном стихотворении Маяковского, где лексически выражен лирический субъект – «Ночь». Мы уже отмечали, что образ толпы, будучи собирательным, в стихотворении, изображен подчеркнуто гомогенно. Лирический субъект, хоть и не противопоставлен толпе напрямую, вступает в отношения с ней, то есть это не отстраненный повествователь, а один из элементов художественного пространства: *Я, чувствуя платья зовущие лапы, / в глаза им улыбку протиснул <...>*. Здесь необходимо также отметить, что вместе с устанавливаемой оппозицией «лирический субъект – толпа» мы видим как другие два образа одного семантического поля смех и улыбка также противопоставлены друг другу. За этими образами в поэтике Маяковского закреплена достаточно устойчивая семантика, ср.,

⁵⁹ Июльская революция во Франции 1830 года, Польское восстание 1830-1831 годов. На такой подтекст указывает ряд исследователей, см. комментарий в [Тютчев 2002].

⁶⁰ Примеры из непейзажных стихотворений многочисленны: *Толпа вошла, толпа вломилась / В святилище души твоей* (1850-1851); *Над этой темною толпой / Непробужденного народа / Взойдешь ли ты когда, Свобода, / Блеснет ли луч твой золотой?* (1857). Только в качестве доказательства того, что данная особенность не является общим местом, приведем пример использования образа в нейтрально-положительном значении у А. Фета: *Когда в толпе живой и своевольной, / Поникнув головой, / Смолкаешь ты с улыбкою невольной, – / Я говорю с тобой* (1857); *Отсталых туч над нами пролетает / Последняя толпа. / Прозрачный их отрезок мягко тает / У лунного серпа* (1870).

например в «Утре»: *И жуток / шуток / ключущий смех*, и в «Кофте фата»: *закидайте улыбками меня, поэта, – / я цветами нашью их мне на кофту фата*.

Мотив отождествления человека и города в ранней поэзии Маяковского, безусловно, не может быть представлен как прямое продолжение тютчевской натурфилософской лирики. Однако, схожей здесь становится сама установка Маяковского в изображении окружающей действительности; в обоих случаях восприятие природы (города в случае младшего поэта) – это не столько индивидуальное отношение субъекта к противостоящему ему внешнему миру, сколько выражение отношения субъекта лирической речи к изображаемому пространству. Город, будучи символом стремительного развития и прогресса, входит в тесную взаимосвязь с человеком, поскольку именно человек является творцом. Этот социальный фактор и подсказывает молодому Маяковскому обращение к классической модели «человек – природа», так как урбанизм мыслится футуризмом как «новая природа».

Заключение

Сопоставительный анализ центральных текстов раннего урбанистического периода Маяковского и пейзажных фрагментов Тютчева позволил выявить ряд параллелей между жанрообразующими приемами двух авторов, как на уровне интертекста (нам представляется, что отмеченные в работе прямые параллели текстов Маяковского и тютчевских пейзажей существенны для понимания лирики футуриста), так и на уровне типологического сходства в изображении пространства города/природы.

Отдельные переклички на уровне метафорической и мотиво-образной системы позволяют говорить о прямом заимствовании Маяковским конструктивных элементов тютчевских пейзажей. Стихотворение Тютчева «День и ночь» (1839) является текстом с наиболее сконцентрированным набором деталей, которые младший поэт использует в своих урбанистических зарисовках. Это касается сквозного для Маяковского мотива смены времени суток, нейтрализации образов заката и рассвета, а также отдельных лексических элементов: абсолютное доминирование глагольных форм с семантикой действия и фазовости и даже употребление схожих лексических конструкций при идентичных мотивах.

Высокий уровень цветовой организации в урбанистических стихотворениях подключает Маяковского к колористической традиции XVIII-XIX веков, центральными представителями которой являются Державин и Тютчев. Цветовая характеристика в рассмотренных текстах Маяковского является едва ли не главной организующей силой поэтической структуры произведения. Цвет встречается выраженным напрямую, через признак предмета и во взаимодействии с предметом, вследствие чего цветовые изменения в художественном пространстве напрямую влияют на качество изображаемых предметов. Подобно Тютчеву, Маяковский использует сложные составные прилагательные для достижения необходимого эффекта эпитета при описании элементов города.

Все основные конструктивные элементы композиции Ф. Тютчева так или иначе имеют место в пейзажных стихотворениях Маяковского. Это как общие для Тютчева и

других поэтов XIX века средства изображения: переход от суммарной картины к детализации, расширение поля зрения, чувственное заполнение, интериоризация – так и индивидуальные тютчевские черты: предельно строгий порядок описательных приемов, преобладание вертикального измерения над горизонтальным, формы выражения этих измерений, последовательность упоминания неба и земли, резкость/плавность временных переходов.

Сказанное не отменяет возможности сопоставления городских пейзажей Маяковского с другими поэтами (в первую очередь – с Фетом), что, однако, не входило в задачи нашей работы.

Несмотря на отсутствие ярко выраженной сюжетности и общую установку на зрительную характеристику изображаемого, в рассматриваемых текстах Маяковского присутствует лирическо-субъективная составляющая. Лирический субъект в обоих случаях находится во взаимосвязи с изображаемым пространством, в связи с этим становится возможным выделить две модели отношений между субъектом и городом, которые типологически родственны натурфилософскому осмыслению роли человека в природе у Тютчева. Во-первых, это единение человека и пространства, в котором он пребывает – этот мотив воплощается, в частности, за счет антропоморфизации образа города/природы, и, наоборот, изображение человека через урбанистические элементы. Во-вторых, это противопоставление человека толпе, где образ города приобретает преобладающую силу, способную нейтрализовать все действующие оппозиции в художественном пространстве произведения. Такое родство между авторами особенно выразительно демонстрирует то, как поэтизирую новое урбанистическое художественное пространство, Маяковский приходит к его изображению через классические пейзажные приемы.

Жанровая форма, в рамках которой Маяковский изображает городскую среду в сумме своих приемов напрямую соотносима с лирическим фрагментом Тютчева. В обоих случаях мы имеем дело с несоответствием поэтической формы и ее содержательного наполнения. Так, Маяковский, подобно Тютчеву, который в своем творчестве производит разложение монументальных жанров XVIII века и выходит к лирическому фрагменту – проходит ту же поэтическую эволюции в обратном направлении: масштабные, космические урбанистические пейзажи выполненные в

форме фрагмента очень скоро в творчестве Маяковского воплощаются в настоящие крупные формы поэмы и трагедии.

Список литературы

Источники:

1. **Маяковский, В.** *Полное собрание сочинений в XIII томах.* Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1955-1961
2. **Тютчев, Ф.** *Полное собрание сочинений в VI томах.* Москва.: Классика, 2003

Научная и критическая литература:

3. **Альфонсов, В.** *Слова и краски.* Санкт-Петербург: Азбука-классика, Сага, Наука, 2006
4. **Брик, Л.** *Чужие стихи // Владимир Маяковский в воспоминаниях современников.* Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1963
5. **Бухштаб, Б.** *Русские поэты: Тютчев. Фет. Козьма Прутков. Добролюбов.* Ленинград, 1970
6. *В мире Маяковского: сборник статей. Книга вторая.* Москва: Советский писатель, 1984
7. **Вайскопф, М.** *Во весь логос: религия Маяковского.* Москва – Иерусалим: Саламандра, 1997
8. **Вайскопф, М.** *Птица тройка и колесница души: работы 1978-2003 годов.* Москва: Новое литературное обозрение: 2003
9. **Васильев, И.** *Русский поэтический авангард XX века.* Издательство Уральского университета, 1999
10. **Волков, А.** *Русская литература XX века. Дооктябрьский период.* Москва: Просвещение, 1964
11. **Гаспаров, М.** *Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века, опыты описания идиостилей.* Москва: Наследие, 1995
12. **Гаспаров, М.** *Композиция пейзажа у Тютчева // Избранные труды. Том II.* Москва: Языки русской культуры, 1997

13. **Григорьев, В.** *Грамматика идиостиля: В. Хлебников.* Москва: Наука, 1983
14. **Депретто-Жанти, К.** *Формалисты и Маяковский // Седьмые Гыняновские чтения.* Москва, Рига: 1996
15. **Дмитриева, Н.** *Изображение и слово.* Москва: Искусство, 1962
16. **Евстигнеева, Л.** *Сатира и сатириконство // Маяковский и проблемы новаторства.* Москва: Наука, 1965.
17. **Жегин, Л.** *Воспоминания о Маяковском // Владимир Маяковский в воспоминаниях современников.* Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1963
18. **Калинин, И.** *История литературы как Familienroman (русский формализм между Эдипом и Гамлетом).* «НЛО», 2006, №80
19. **Кормилов, С.** *Владимир Маяковский : в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам.* Москва: Издательство Московского университета, 1998
20. **Куюнжич, Д.** *Пародия как повторная переработка (литературной) истории.* «НЛО» №80, 2006
21. **Лейбов, Р.** *Телеграф в поэтическом мире Тютчева: тема и жанр // Потмановский сборник: 3.* Москва: 2004
22. **Лейзерович, А.** *Перечитывая Тютчева.* «Вестник», 2001, 20 ноября
23. **Лившиц, Б.** *Полутораглазый стрелец.* Ленинград: Издательство писателей, 1933
24. **Лотман, Ю.** *Анализ поэтического текста.* Ленинград: Просвещение, 1972
25. **Лотман, Ю.** *Вступительная статья к Поэты 1790-1810-х годов.* Ленинград: Советский писатель, 1971
26. **Лотман, Ю.** *Поэтический мир Тютчева» // Тютчевский сборник.* Таллинн: Ээсти Раамат, 1990
27. **Максимов, Д.** *Брюсов. Поэзия и позиция.* Москва: Советский писатель, 1969
28. **Минералов, Ю.** *О поэтической речи Маяковского // В мире Маяковского II.* Москва: Советский писатель, 1984

29. **Минц, З.** *Блок и русский символизм: Избранные труды: В трех книгах. Книга третья: Поэтика русского символизма.* Санкт-Петербург: Искусство, 2004.
30. **Михайловский, Б.** *Русская литература XX века. С 90-х годов XIX в. до 1917 г.* Москва: 1939
31. **Муратова, К.** *Владимир Маяковский / История русской литературы. Том 4.* Ленинград: Наука, 1983
32. **Николаенко, В.** *Письма о русской филологии (Письмо девятое или Future in the Past).* «НЛО» 2000, №45
33. **Осват, К.** *О концепции оды у Тынянова: заметки к теме // Пушкинские чтения в Тарту 4.* Тарту: 2007
34. **Пашкин, Д.** *Эволюция и генезис урбанистических мотивов в творчестве Велимира Хлебникова // Вестник Общества Велимира Хлебникова. Выпуск 3.* Москва: Гилея, 2002
35. **Перцов, В.** *Маяковский: жизнь и творчество. Том I.* Москва: Художественная литература, 1976
36. **Петросов, К.** *Творчество В.В. Маяковского.* Москва: Высшая школа, 1985
37. **Пицкель, Ф.** *Маяковский: художественное постижение мира.* Москва: Наука, 1979
38. **Поляновский, М.** *Поэт на экране.* Москва: Советский писатель, 1958
39. **Пумпянский, Л.** *Поэзия Ф.И. Тютчева // Урания. Тютчевский альманах. 1803-1928.* Ленинград: Прибой, 1928
40. **Сергеев, Е.** *Маяковский и Фет // В мире отечественной классики.* Москва: Художественная литература, 1984
41. **Соловьев, В.** *Поэзия Ф.И. Тютчева.* «Вестник Европы» №4, 1895
42. **Спивак, Р.** *Русская философская лирика. 1910-е годы.* Москва: Флинта, Наука, 2003
43. **Сухих, И.** *«Литературная матрица» как автопортрет.* «Нева» 2011, №6
44. **Тагер, Б.** *Избранные работы.* Москва: Советский писатель, 1988
45. **Троцкий, Л.** *Литература и революция.* Москва: Политиздат, 1991
46. **Тынянов, Ю.** *История литературы. Критика.* Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001

47. **Тынянов, Ю.** *Поэтика. История литературы. Кино.* Москва: Наука, 1977
48. **Харджиев, Н., Тренин, В.** *Поэтика раннего Маяковского // Поэтическая культура Маяковского.* Москва.: Искусство, 1970
49. **Черемин, Г.** *Ранний Маяковский: путь поэта к Октябрю.* Ленинград: Академия наук СССР, 1962
50. **Шкловский, В.** *Искусство как прием // О теории прозы.* Москва: Советский писатель, 1983
51. **Эвентов, И.** *Три поэта. В. Маяковский. Д. Бедный. С. Есенин.* Ленинград: Советский писатель, 1984.
52. **Эйхенбаум, Б.** *Мелодика русского лирического стиха.* Петербург: ОПОЯЗ, 1922
53. **Эпштейн, М.** *История и пародия. О Юрие Тынянове.*
http://www.emory.edu/INTELNET/es_tynianov.html [доступен на 24.05.13.]
54. **Якобсон, Р.** *Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Работы по поэтике.* Москва: Прогресс, 1987

Справочная литература

55. **Ожегов, С.** *Словарь русского языка.* Москва: Русский язык, 1984

Tjuttševi maastikulüürika varajase Majakovski loomingu peegelpildis

Antud töö eesmärgiks oli varajase V. Majakovski ja F. Tjuttševi „maastikulüürika“ võrdlemine, intertekstuaalsete ja tüpoloogiliste sarnasuste määramiseks.

Uurimiskirjanduses praktiliselt puudub varajase Majakovski debüütteoste ja 19. sajandi klassikalise poeetilise kultuuri pärandatavuse küsimus. Majakovski varajased tekstid on üheks näiteks poeetilise lühivormi tüübist, mis on haruldane tema jaoks. Tekstid, mis kujutavad endast lühikesi visandeid linnakeskkonnast, mis olid nähtud läbi sajandialguse kujutava modernismi prisma. Paljude Majakovski esimeste urbanistlike teoste iseloomulikud tunnused (millest erilist tähelepanu pöörati vaadeldava ala nähtavatele tunnustele, lüürilise joone puudumisele ning süstemaatilise looduse fenomenoloogia juurde pöördumise poole) ei arenenud edasi tema „küpse“ loomingus. Nendes teostes hakkab valitsema monumentaalne poeetiline vorm, mis püüdle oodi žanri poole ning milles värsi struktuursed ühikud „tarduvad“ ning neid ei seata enam esiplaanile.

Üldine varajase Majakovski suundumus kujundlikkusele, püüdes kujutada linna elusolendina aktualiseerib futuristi urbanistliku luule žanrilise seose 19. saj. luule suunaga, milleks on F. Tjuttševi nn „maaliline“ lüürika. Seda seost pole teadaolevalt siiani varajase Majakovski puhul uuritud.

Antud töös on analüüsitud varajasi Majakovski luuletusi (sealhulgas ka luuletusi „Öö“ ja „Hommik“, mis moodustavad omavahel temaatilise paari) lähtudes nende žanrilisest lähedusest Tjuttševi lüüriliste osadega. Tekste on uuritud kolmest eriaspektist: koloristlik täide, kunstiala kompositsioon ja subjektiivne-lüüriline koostisosa. Tähtsaks meetodiliseks toeks olid J. Tõnjanovi kontseptsioon kirjanduslikust evolutsioonist. See kontseptsioon võimaldab vaadelda kronoloogiliselt omavahel kaugeid poeetilisi näiteid mitte ainult formaalse ja sisulis sidusus, vaid ka žanri evolutsiooni poolest.

Varajase Majakovski tähtsamate urbanistlike tekstide võrdlev analüüs Tjuttševi maastikuliste fragmentidega võimaldas leida mitmeid paralleele mõlema autori žanrimoodustavate võtete vahel, nii interteksti tasandil, kui ka tüpoloogilist sarnasust linna ja looduse kujutamisel. Otsesed paralleelid Majakovski tekstide ja Tjuttševi „maastikuliste“ fragmentide vahel on olulised luuletaja lüürika mõtestamisel.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Andrejs Leškevics, isikukood: 38911260043,

annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

„Tjuttševi maastikuline lüürika varajase Majakovski loomingu peegelpildis“, mille juhendaja on R. Leibov.

Reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

üldsusele kättesaadavaks tegemiseks ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace´i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

Olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 27. 05. 2013

(allkiri)